

GRADO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA Y
TECNOLOGÍA MUSICAL

**De *Tenochtitlan* a Ciudad de México:
sonido y religión en la consolidación del espacio
urbano novohispano, 1521-1648.**

Elsa Pinto Prieto

Tutora: Anna Margules Rodríguez

Trabajo Fin de Grado

Mayo 2021

Agradecimientos

El trabajo que se presenta en estas páginas tiene detrás mucho más de lo que se puede ver, y no hubiese sido posible sin el apoyo y la confianza de distintas personas.

En primer lugar, quiero agradecer a mi tutora Anna Margules por la paciencia y el tiempo que ha dedicado guiándome a lo largo de este trabajo y resolviendo todas las dudas que me han ido surgiendo, que han sido muchas. Sin sus recomendaciones y comentarios el resultado no hubiese sido el mismo.

Por otro lado, quiero mencionar al profesor Saúl Martínez Bermejo, con quien desarrollé mi interés por la historia cultural, entendí el papel que tenía en ella el sonido y quien siempre ha estado dispuesto a ayudarme.

En general, me gustaría dar las gracias a todos los profesores que, a lo largo de estos años, han compartido sus conocimientos conmigo.

En segundo lugar, tengo que agradecer a mis amigos por haberme acompañado en este proceso y por haber sido el soporte que necesitaba en cada momento. Además, quiero dar las gracias a mis padres y hermanos por interesarse y a mis primas pequeñas por sus ánimos.

DE TENOCHTITLAN A CIUDAD DE MÉXICO: SONIDO Y RELIGIÓN EN LA CONSOLIDACIÓN DEL ESPACIO URBANO NOVOHISPANO, 1521-1648.

Resumen:

La investigación analiza la trascendencia del sonido en la consolidación de la sociedad novohispana. Estudia las culturas mexicana y española con el fin de comprender el sincretismo que se genera y se proyecta sobre el espacio urbano. Para ello, se han examinado diversos tipos de fuentes primarias que muestran la mentalidad de la época y su relación con las expresiones sonoras. A través de un enfoque multidisciplinar se ha logrado descifrar el papel que tuvieron la música y la religión en las comunidades indígenas y europeas, además de establecer una relación de estos elementos con el contexto de aculturación y cambio que se produce en los siglos XVI y XVII en Nueva España. Todo ello se ve reflejado en la dimensión simbólica de la urbe. Finalmente, se ha comprobado que el sonido y la religión son los elementos fundamentales para asentar Ciudad de México como un ente sociopolítico propiamente novohispano.

Palabras clave: musicología urbana, estudios sonoros, Edad Moderna, Virgen de Guadalupe, sincretismo cultural

Abstract:

This study analyses the sound transcendence in the consolidation of the New Spanish society. It considers Mexico and Spanish culture in order to understand the syncretism generated and projected on the urban space. Accordingly, it examines several primary source typologies to show the mentality of that time and its relation with the sonorous expressions. Using a multidisciplinary approach, it has been possible to understand the role music and religion played for both communities. Furthermore, we examined how these two elements, very present in the symbolic dimension of the urban space, are related to the context of acculturation and change that took place in the XVI and XVII centuries in New Spain. These results illustrate how sound and religion are the main elements to establish Mexico City as a proper New Spanish socio-political entity.

Key words: urban musicology, sound studies, Early Modern period, cultural syncretism, Virgin of Guadalupe

ÍNDICE

1. Introducción.....	01
2. Estado de la cuestión.....	02
3. Materiales y métodos.....	06
4. Mexicas y españoles: significado y lectura de dos formas de entender la música.....	09
4.1. Papel de la religión en el significado del encuentro entre españoles y mexicas.....	09
4.2. Papel de la percusión azteca durante el ataque al Templo Mayor.....	12
4.3. Música y religión nahua.....	15
4.4. Función de la música en la sociedad nahua.....	17
4.5. La visión de los misioneros sobre la música de los mexicas.....	20
4.6. La música como herramienta de adoctrinamiento: el intento de imponer lo español.....	23
4.7. El inicio del distanciamiento entre españoles peninsulares y americanos.....	24
5. Barroco novohispano: música y religión en el afianzamiento de la Ciudad de México.....	26
5.1. Del ideal clásico a la ciudad letrada americana.....	26
5.2. Religión, sonido y ciudad barroca: la unión entre lo físico y lo simbólico en México.....	29
5.3. El sonido y la exaltación de la Virgen María en Nueva España.....	35
5.4. El sonido en el relato de la Virgen de Guadalupe de Miguel Sánchez.....	39
6. Conclusiones.....	43
7. Bibliografía.....	45
8. Anexos.....	52

1. Introducción

El sonido es uno de los elementos más importantes a través de los que se percibe y se construye la realidad externa. Sirve para delimitar fronteras, físicas o sociales, generar identidades y contribuir a la construcción de relatos alegóricos que transforman la percepción del mundo. Por ello, su decodificación está estrechamente vinculada a la cultura en la que se adscribe. Durante el Antiguo Régimen, los estímulos auditivos poseían una función primordial en la estructuración de las sociedades y de los espacios urbanos. Ambos aspectos interaccionaban entre sí y se transformaban conjuntamente, además de estar dominados por lo simbólico y lo religioso. Esto implicaba un diálogo constante entre lo concreto y lo abstracto, en el que lo sonoro era el medio por excelencia para llevarlo a cabo. Por otra parte, el contacto entre el mundo mexica y el español provocó un replanteamiento de la propia existencia y una reconfiguración de los códigos culturales, lo que alteró la mentalidad en torno al sonido y, consecuentemente, los procesos de emisión, significación y recepción.

Atender al relato histórico desde esta perspectiva supone replantearse las diversas relaciones entre el sonido y la escucha en el Antiguo Régimen y en el actual, al mismo tiempo que se les otorga un valor como patrimonio inmaterial. En estos elementos se encuentra un espacio de estudio a través del que se puede comprender mejor el sincretismo que se dio en la Ciudad de México, sobre el que se configuró la narración alegórica que estableció las bases de la sociedad novohispana. De esta manera, desde una perspectiva sensorial del oído, se pueden identificar mejor las razones y las consecuencias identitarias de los intercambios culturales que se produjeron durante dos siglos clave para la historia occidental, como son el XVI y el XVII. Además, es una forma de mostrar la trascendencia que tuvo la tradición oral y su representación en la conformación de la memoria colectiva, reconsiderando la implicación que puede tener hoy en día.

A partir de estas premisas, se ha planteado un proyecto en el que se procura demostrar la vinculación de las expresiones sonoras con la consolidación de la sociedad novohispana reflejada en la imagen simbólica de la Ciudad de México. Se tratará de contestar a las preguntas sobre cómo la música ligada a la religión supuso un espacio de encuentro e intercambio que suscitó una nueva mentalidad, y cómo participó el sonido en la construcción del ideal urbano mexicano. Para llevarlo a cabo se procurará determinar la función de la música en las sociedades azteca y española de la época, analizar las consideraciones que se realizaron de esta desde las distintas perspectivas culturales e

identificar la presencia del sonido en los relatos simbólico-guadalupanos de Ciudad de México como expresión sincrética.

En el marco de esta investigación se ha recurrido a tres ámbitos de estudio: el sociorreligioso, el urbano y el musicológico. A través de ellos se ha logrado una aproximación a la mentalidad y a la percepción en asuntos sonoros durante los siglos XVI y XVII. De igual modo, se ha atendido a las claves que permiten entender la música como un fenómeno social y como una herramienta política y estructural del espacio urbano de la capital de Nueva España. Es importante recordar que se parte de la concepción de la ciudad como lugar dinámico que involucra tanto a los agentes culturales como a sus expresiones etéreas y físicas, y del término novohispano como resultado autónomo de la mezcla de la cultura mexicana y española. Por último, al trabajar sobre fenómenos perceptivos e ideológicos, se ha recurrido a un arco temporal de larga duración *-longue durée-*, 1521-1648, que permite entender la conformación y los cambios de este tipo de manifestaciones.

Con el fin de alcanzar los objetivos se ha estructurado el trabajo en dos partes. En la primera se expone una disertación sobre el papel que tuvo la música en los primeros momentos de la colonización. Se presentan los usos de la música mexicana y su vínculo con la religión nahua, y la respuesta de los misioneros ante ello. En la segunda parte, se hace un análisis minucioso de la presencia del sonido en los relatos intelectuales que se gestaron en torno al espacio urbano mexicano, centrándose sobre todo en su dimensión social, cultural y religiosa. Finalmente, se sintetiza parte de las ideas principales a través del estudio de los elementos sonoros presentes en el relato de la Virgen de Guadalupe de Miguel Sánchez. De esta forma, se hila un discurso que permite comprender la transformación cultural que convierte la ciudad azteca *-Tenochtitlan-* en una ciudad novohispana.

2. Estado de la cuestión

Las relaciones entre América y Europa han sido ampliamente tratadas debido a su importancia en el entramado sociopolítico y al impacto que conllevó en la cultura y la concepción de la existencia a nivel global. No obstante, durante mucho tiempo en las investigaciones ha predominado el posicionamiento nacionalista o colonialista que situaba a una sociedad sobre la otra. Es a partir del cambio en la disciplina histórica y musicológica que se desarrolla a lo largo del siglo XX, con especial énfasis a partir de la década de los 80, lo que permite la aproximación desde otras perspectivas multidisciplinarias y prestar atención a diversos sucesos y agentes socioculturales más allá de los vinculados a las

instituciones oficiales. Como se ha señalado en la introducción, este estudio combina diferentes disciplinas y argumentos a partir de los que resaltar el papel que tuvo el sonido en la conformación del espacio urbano novohispano. Por ello, se ha revisado la literatura existente de cada una de las ramas.

En relación con la importancia de lo religioso en las interacciones producidas en territorio mexicano durante los siglos XVI y XVII, se ha partido del libro *La conquista espiritual de México* de Robert Ricard. Aunque fue escrito en 1933 y traducido al español en 1947, sigue siendo una referencia indispensable para entender de manera descriptiva cómo se procuró imponer el catolicismo en el Nuevo Mundo desde el primer momento. Su vigencia se evidencia en las múltiples reediciones contemporáneas impresas (1986, 2017) y electrónicas (2015, 2017). Profundizando en este argumento, Serge Gruzinski publica en francés *La colonización de lo imaginario* en 1988, siendo ampliado y corregido para la primera edición española en 1991. Una vez más, supone una referencia crucial para afrontar los temas relacionados con la religión y otras expresiones inmateriales -por ejemplo, la música-, como demuestra el hecho de que fue editado en versión Kindle en 2016. Es cierto que ambos textos trabajan desde la perspectiva de la occidentalización de los pueblos americanos como si fuese un hecho unidireccional. Sin embargo, Gruzinski se replantea su propia visión en publicaciones como *Les processus d'américanisation*, publicado en 2013. Es desde esta década, aproximadamente, cuando se sistematiza un canon de trabajo en el que se considera más frecuentemente la bidireccionalidad de las influencias. Uno de los pioneros en aplicar esta perspectiva fue el historiador Jacques Lafaye en libros como *Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional en México*, publicado por primera vez en 1974 y reeditado digitalmente en 2015.

Para entender la religiosidad barroca novohispana, su trascendencia social y las connotaciones que llevaba implícita la figura de la Virgen de Guadalupe se ha recurrido a trabajos como los de Ramón Gutiérrez (2001), Alicia Mayer (2002), Adriana Narváez Lora (2009) y Vásquez Galicia (2020). En ellos se muestra la vivencia religiosa como nexo entre los habitantes y como espacio de comunicación entre la élite y el pueblo. Todos han contribuido a centrar nuestro interés en cómo participa el sonido en la religiosidad popular. Fue necesario complementarlos con lecturas que permitiesen vincularlos al contexto del México virreinal de finales del siglo XVI y del XVII. En este sentido, se deben destacar el libro de Solange Alberro (1992) que trata del distanciamiento entre el español peninsular y el americano, el capítulo de Álvarez Junco (2005) sobre el desarrollo de identidades

colectivas mediante expresiones sacras, el texto de Kamen (2000) que habla de las políticas que adoptó Felipe II sobre los territorios de ultramar y las consecuencias que conllevaron, la edición crítica de Saad Maura (2011) que vincula las pretensiones intelectuales con las expresiones artísticas y el libro de Maravall (2008) que establece la trascendencia y el significado del término “cultura del barroco” a nivel general.

Igualmente, como se ha querido integrar en la medida de lo posible el punto de vista de los mexicas, los trabajos de Miguel León Portilla (2003; 2013; 2017; 2018) han sido de gran utilidad ya que ofrecen traducciones críticas de textos en nahua y una disección de la filosofía y modos de vida azteca. Otros escritos importantes para este fin han sido el de Claudio Lomnitz (2013), en el que examina el significado de la muerte en México centrándose en los procesos de sincretismo que se dieron desde el siglo XVI, y el de Walter Krickeberg (2012), en el que se realiza un análisis de la cultura de estas sociedades y los elementos que la formaban a partir de los mitos y las leyendas. Asimismo, para profundizar en el pensamiento novohispano han sido interesantes los estudios de Mariana Masera (2000; 2004). En ellos analiza sus características a partir de los textos de los villancicos del periodo colonial y del cancionero mexicano.

Respecto a la perspectiva urbana que se ha querido adoptar en este trabajo, las bases teóricas se comenzaron a construir a partir de escritos de carácter general en relación con el ideal de ciudad -Capel, 2003; Corral Lafuente, 1987; Goycoolea Prado, 2005; Barel, 1981- y otros específicos sobre el espacio urbano y su trascendencia en el Nuevo Mundo -Miño Grijalva, 2015; Rama, 1998; Brading, 2003-. Por otra parte, se ha recurrido a bibliografía adscrita a la musicología urbana que se centra en establecer los nexos entre música y urbe en el plano físico y simbólico en territorio americano -Baker, 2011; Waisman, 2005- o hispano -Tomás Medina, 2017-. Además de algunos escritos específicos que relacionaban la Ciudad de México y la música de manera más clara, como es el caso de Marín López (2011) que estudia los sonidos de la inquisición principalmente en el México del siglo XVIII, o el de Edward Davies (2011) que se centra en las fiestas guadalupanas dieciochescas. Aunque trabajasen con una cronología posterior a la que se plantea para este estudio, su metodología ha servido para construir las bases de nuestro discurso.

Con el fin de lograr una aproximación a los modos de pensar sobre la música y cómo esta se integraba en la mentalidad de la época, se ha empleado el libro de Enrico Fubini

sobre la estética musical (2005). Al mismo tiempo, se han consultado otros textos como el de Luis Robledo (2016), que examina el pensamiento y la teoría musical del siglo XVII en los territorios dominados por la Monarquía Hispánica, el de Wagstaff (2012) y el de Rodilla León (2016), a través de los que plantean los cambios teóricos y prácticos en la manera de entender la música desde el Concilio de Trento, o aquellos que examinan las concepciones sonoras de los siglos XVI y XVII a partir de la revisión de tratados de la época, como ocurre con el trabajo de Otaola González (2000), centrado en la figura del compositor Juan Bermudo, el de Pangrazi (2009) que disecciona el pensamiento de Athanasius Kircher, o el de Erlmann (2016) que analiza el concepto de resonancia que expone Descartes en sus escritos.

Para crear un marco histórico musical del periodo cronológico en el que se está trabajando, se han consultado a autores como Robert Stevenson y Aurelio Tello, padres de los estudios relacionados con la música colonial. Aunque sus obras no se hayan citado explícitamente, conforman los cimientos de libros como *La conquista musical de México* de Turrent (2016). En él se revisan y se amplían sus aportaciones, introduciéndolas en las nuevas corrientes musicológicas propias de los años 90 del siglo XX -década en la que se publica el libro por primera vez-, que pasan de lo descriptivo a lo analítico contextual. Del mismo modo que ocurre con publicaciones como la colección *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, de la que se han empleado los volúmenes 2 (2012) y 3 (2016). Incluso otros como *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica* (2007) y *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios* (2020). Ambos compilan estudios en los que tratan a la música como elemento de cambio, transformación y comunicación entre sociedades y culturas desde una posición integradora de aquello que suele quedar en la periferia. No obstante, como se indica en esos libros, aún queda mucho trabajo que hacer en este ámbito desde la musicología, revisando la literatura anterior y planteando nuevos objetivos para esta disciplina.

Otro de los puntos esenciales de esta investigación es la conexión entre lo tangible y lo abstracto. Aparte de realizarla mediante la bibliografía previamente mencionada, también ha sido importante comprender el papel que jugaron los instrumentos musicales como mediadores entre los dos mundos. Para ello, escritos como el de Domenech García (2011) y Castaneda y Mendoza (1933) han resultado esenciales para entender este aspecto y poder descifrar en las fuentes primarias los puntos clave. Finalmente, se ha revisado alguna literatura relacionada con los estudios sonoros -*sound studies*- como Truax (1984),

Schaefer (1977) o M. Bull y L. Back (2016) que proponen un acercamiento al sonido que suscita nuevas preguntas en torno a él. Aunque en principio no fueron pensadas para la aproximación histórica, sus planteamientos han servido para este fin. Del mismo modo, han ofrecido una forma de afrontarla que ha resultado reveladora para cumplir los objetivos de nuestra investigación.

De una manera u otra, toda la literatura presentada a lo largo de este apartado desarrolla alguno de los puntos sobre los que se construye nuestra investigación. No obstante, han sido aportaciones compartimentadas en una de las disciplinas, y en algunos casos aplicadas a otro objeto de estudio. Por ello, lo que proponemos es generar una interacción entre ellas que permita esclarecer la función de la música en los procesos colonizadores del México virreinal y en el que la expresión acústica y la ciudad sean las protagonistas.

3. Materiales y métodos.

Para realizar un análisis lo más completo posible y atender a los diferentes puntos que conforman el trabajo, se ha recurrido a diversas fuentes primarias. A través de su estudio se puede acceder al modo de pensar y a la praxis en torno al sonido que existía en la Edad Moderna. No obstante, cada una de ellas tiene peculiaridades que condicionan su lectura y que se deben conocer para entender el posicionamiento del que se parte. La Monarquía Hispánica, y por consiguiente la sociedad, comienza a interesarse verdaderamente por América a partir de 1540 (Kamen, 2000), creando un desfase temporal entre el hecho y el escrito que se mantiene por lo menos hasta el siglo XVIII. A eso hay que sumarle la distancia entre América y Europa que ralentizaba la comunicación. En consecuencia, los hechos que se relatan están filtrados por otro contexto y otra mentalidad, lo que puede otorgar información reveladora pero que, a su vez, dificulta su análisis.

En un primer grupo se encuentran las crónicas de los misioneros españoles que dedicaron gran parte de su vida a educar y evangelizar a los aztecas. Estos escritos son importantes porque como indica Lomnitz: “el conquistador estableció las condiciones para un nuevo régimen (...) pero los sacerdotes introdujeron a conquistadores y conquistados en una sociedad común” (2013, p. 95), por lo que dejan por escrito las perspectivas de los dos grupos sociales. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, aun siendo simpatizantes de los indios, perpetúan la dualidad entre vencedores y vencidos acercándose al modo de pensar mexica de una manera piadosa y paternalista. Se han utilizado principalmente los textos

escritos durante la segunda mitad del siglo XVI del jesuita Joseph Acosta, los dominicos Bartolomé de las Casas y Diego Durán, y los franciscanos Jerónimo de Mendieta y Bernardino de Sahagún. Todos ellos se caracterizan por tener un interés antropológico e histórico que los lleva a indagar más sobre el pasado prehispánico. Los autores de los relatos muestran un gran interés por la cultura y la música que allí encuentran, pero son muy críticos con sus idolatrías. Aunque su misión fuese la misma, según la orden a la que pertenecieran iban a seguir unos modelos u otros. No obstante, para nuestro estudio esto no ha sido realmente significativo. Ha tenido más peso el hecho de que, aun siendo unos textos que intentan demostrar a la corona el éxito de la evangelización, evidencian las dificultades para erradicar lo que ya existía e imponer el catolicismo. De la misma manera, han sido muy reveladoras a la hora de comprender la situación de la música, cómo se entendía y el lugar que ocupaba.

Por otra parte, para entender la religiosidad mexicana del momento se han utilizado sermones de fiestas religiosas realizadas en México (Imprenta Juan de Alcaçar, 1620; Náxera, ca. 1654). De la misma manera, se ha recurrido a algunos escritos sobre festividades sevillanas para los ejemplos que hacen referencia a la Hispanidad en general (Saez, 1617; Valles, 1620; Imprenta López de Luzenilla, 1616). Se han analizado, además, textos importantes para la conformación de la memoria novohispana como es el *Teatro mexicano* de Agustín de Vetancurt, publicado en 1697 pero cuyo contenido trata sobre todo de la primera mitad del siglo, o la relación de Miguel Sánchez *Imagen de la Virgen María, madre de Dios de Gvadalupe* (1648). En ella se presenta una lectura de la supuesta aparición milagrosa de la Virgen de Guadalupe en el cerro de Tepeyac en 1536, pero en la que se muestra el contexto sociopolítico de mediados del siglo XVII. Para contrastar, se ha recurrido a la edición crítica y traducida por Miguel León Portilla del equivalente en nahua al texto de Sánchez (2013).

Los tratados musicales como el de Juan Bermudo (1549) y Athanasius Kircher (1650) han permitido consolidar las teorías en torno al sonido que se mostraban sutilmente en otros tipos de texto. Por ello, ambos escritos han sido fundamentales a la hora de realizar una lectura del papel de la música en el entramado de la sociedad. Este tipo de textos no suelen contener las consideraciones propias de los autores, sino que recogen el pensamiento colectivo de los teóricos y músicos de su momento. Por lo tanto, el hecho de que hayan sido publicados con un siglo de diferencia permite recoger las nociones que se tenían sobre la

música en un amplio margen de tiempo. Se ha elegido a estos autores por la relevancia que tuvieron en la Península Ibérica y la expansión de sus ideas por Nueva España.

Se ha encontrado útil atender a otro tipo de literatura, como es el poema *Grandeza de México* de Bernardo de Balbuena (1604). Este es el resultado de las construcciones intelectuales que se estaban produciendo en Nueva España y de su contexto histórico (Saad Maura, 2011). También ha sido interesante revisar la primera novela novohispana de temática religiosa escrita y publicada en México *Los siglos de la Virgen sin original pecado*, del criollo Francisco Bramón (1620). Para contrastar con estos textos idealizados y que favorecen el relato simbólico que se estaba intentando desarrollar, se ha recurrido a el libro *Viajes Por La Nueva España y Guatemala* del inglés Thomas Cage. Se publicó por primera vez en 1648 aunque hace referencia a los desplazamientos que realizó el autor en 1625. Al ser alguien ajeno al mundo hispano y tener un carácter descriptivo, el punto de vista que ofrece es mucho más objetivo, al mismo tiempo que muestra detalles que no se encuentran en los cronistas españoles.

Se ha revisado de igual modo la iconografía debido a la importancia que tenía en la época y lo significativa que era tanto para los españoles como para los mexicas del momento. A través de las pinturas se recogían los sucesos y se mostraba la mentalidad, los signos y los símbolos de la sociedad de una época. Se ha intentado trabajar con estos recursos desde la posición que defiende el historiador Peter Burke: “*the uses of images by historians cannot and should not be limited to ‘evidence’ in the strict sense of the term*” - Los usos que los historiadores realizan de las imágenes no pueden ni deben estar limitados a lo evidente en el sentido estricto del término- (2001, p. 13).

Por último, es importante señalar que en múltiples casos se han utilizado ediciones críticas o bien como complemento a la fuente original o bien porque no se ha podido acceder a otra edición. Además de otras fuentes primarias que, al tener un peso menor para esta investigación, no se ha creído necesario adjuntarlas a este listado.

Para demostrar la hipótesis a partir de las fuentes, se ha aplicado un método cualitativo que permite trabajar con ellas desde una posición descriptiva, analítica y correlacional. De esta forma, se puede atender a los puntos clave de cuáles eran las funciones de la música en el proceso de colonización, de qué manera se reflejaron en la consolidación de la Ciudad de México y facilitar la explicación de las relaciones que se generan entre los diferentes conceptos y modelos teóricos de los que se parte.

4. Mexicas y españoles¹: significado y lectura de dos formas de entender la música.

En este capítulo se establecen las bases de la hipótesis a demostrar. Para ello, se plantea el papel que jugó la religión en el significado que se le dio a la llegada de los conquistadores a *Tenochtitlan*. Se estudiará desde la perspectiva simpatizante con la sociedad azteca y de la propiamente española, así como, se atenderá a las respuestas ante las nuevas sonoridades a las que unos y otros se vieron expuestos. Esto, a su vez, condicionó las políticas colonizadoras que se estipularon, basadas en imponer el catolicismo a través de las misiones evangelizadoras en las que la música supuso una herramienta fundamental.

4.1. Papel de la religión en el significado del encuentro entre españoles y mexicas

El encuentro entre los pobladores de *Tenochtitlan* y los colonizadores españoles produjo un desconcierto mutuo. Las diferencias entre unos y otros se trataron de explicar a través de los conocimientos filosóficos, astronómicos y, sobre todo, religiosos que poseían cada una de las culturas. La estructura de ambas sociedades estaba regida por la religión, lo que condicionaba el entendimiento de los individuos y el mundo externo de cada una de ellas, y a partir de lo que procuraron dar un significado a la aparición de esas personas ajenas a sus costumbres, creencias y modos de vida (Gruzinski, 2016).

Los naturales de esas tierras consideraron que aquellos foráneos eran los dioses encabezados por *Quetzalcoalt*, divinidad mesoamericana sobre la que se garantizaba la continuidad de la dinastía tolteca, que había partido hacia el oriente prometiendo volver. Los relatos de los descendientes indígenas, recopilados por Fray Bernardino de Sahagún, recogen diversos sucesos que presagiaron la llegada de estos presuntos dioses diez años antes y que, además, estaba pronosticada por algunas de sus profecías (ca.1555/1829). De esta manera, cuando Moctezuma Xocoyotzin -Moctezuma II-, se enteró de que habían desembarcado las supuestas deidades en las costas de Veracruz y que se dirigían hacia *Tenochtitlan*, envió a unos mensajeros a recibirlos con el atuendo que los sacerdotes usaban para encarnar a *Quetzalcoalt*. Incluso elaboraron ritos y sacrificios en su honor.

Los españoles apresaron a los enviados y les atemorizaron haciendo sonar la artillería, lo que provocó que “atados de pies y manos, como oyeron los truenos de las

¹ Se usa “español” como concepto genérico para el conjunto de castellanos y aragoneses, sin entrar en las discusiones historiográficas ni tratarlo como entidad política, como será posteriormente.

lombardas, cayeron en suelo como muertos” (Sahagún, ca.1555/1829, p. 29). La táctica de atacar psicológicamente al adversario con los sonidos del armamento durante los conflictos bélicos estuvo muy extendida en Europa desde la segunda mitad del siglo XIV hasta la actualidad. Marc Bloch, historiador y combatiente francés en la Segunda Guerra Mundial, reflexiona sobre esto en sus memorias. En ellas sentencia que el sonido de la artillería “no asusta solo porque se asocie a imágenes de muerte y ruinas”, también “por sus cualidades acústicas (...) [que] crispan todo el cuerpo y lo predisponen al pánico” (2019, p. 70). De esta manera, el elemento sonoro se convertía en un medio para “debilitar la capacidad de resistencia” (2019, p. 70). En el siglo XVI no se han encontrado evidencias de que hubiese un conocimiento científico-psicológico sobre las posibilidades de ataque que ofrecía el uso del sonido pero, como se ha mostrado en la cita de Sahagún, sí existía cierta intuición sobre ello. En este caso, debieron de ser las propiedades acústicas de las lombardas lo que les provocó esa reacción de miedo, ya que estas sonoridades nuevas para los aztecas aún no estaban del todo asociadas con imágenes psicológicas o emocionales como el dolor o la muerte.

Desde ese momento se extendieron las dudas sobre si realmente eran los dioses esperados, que se acrecentaron tras las matanzas de Tepeaca y Cholula, ciudades importantes y de abundante densidad de población. Moctezuma, ante tales acontecimientos, envió a magos y nigromantes para que impidiesen el avance de los “dioses” que causaban tantas muertes y estragos a su paso, pero viendo la ineficacia de esta medida decidió adoptar una actitud sumisa y cercana con los recién llegados. No obstante, no fue correspondida por parte de los españoles. Al poco tiempo de entrar en la ciudad, los conquistadores privaron de libertad a Moctezuma y se apoderaron de todas sus posesiones. Según los indios iban conociendo mejor a los españoles, interesados principalmente por el oro y con un comportamiento violento, la imagen de divinidades terminó por desaparecer. En su lugar se les comenzó a denominar *popoloca*, el equivalente al concepto europeo-occidental de bárbaros (Portilla, 2003, p. 28).

En los círculos eclesiásticos y políticos europeos se generó el debate sobre el hecho de si los naturales de los territorios americanos poseían o no alma. Esta cuestión generaba el problema de si debían considerarlos humanos o animales (Lomnitz, 2013). Pese a todo, la Monarquía Hispánica, profundamente creyente y comprometida con la defensa de la fe católica, prefirió estimar el “descubrimiento” de estas personas como una gracia divina y, por tanto, adoptar políticas basadas en la cristianización.

La corte de Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico asumió que la misión de la corona consistía en incorporar a esos sujetos al catolicismo como compensación por aquellas almas que se estaban desviando de esta fe a partir del cisma luterano de 1517 (Brading, 2003). Conforme a la mentalidad hispana, los conquistadores debían adoptar el rol de protectores del catolicismo que se autoimpusieron durante la conocida como Reconquista (722-1492). Por ello, desde el primer momento los conquistadores mantuvieron una actitud evangelizadora. Hernán Cortés buscaba establecer el culto cristiano público en la capital del Imperio Azteca. Para ello, edificó altares, cruces e iglesias encima de los templos, continuando los métodos invasivos que los diferentes pueblos habían utilizado para conquistar la Península Ibérica a lo largo de los siglos. Sin embargo, no le resultó tan fácil como pensaba, llevándole a situaciones de tensión con Moctezuma y otros altos cargos. Aunque Cortés contaba con religiosos entre sus hombres, este primer acercamiento de la doctrina católica a los indios no estuvo sistematizado ni formaba parte de un proyecto pensado y progresivo. Por tanto, los resultados fueron escasos y en múltiples ocasiones inexistentes (Ricard, 1986).

Los españoles llegaron a equiparar a las comunidades indígenas con una sección del pueblo judío, como refleja Fray Diego de Durán: “confirmo mi opinión y sospecha de que estos naturales sean de aquellos dios tribus de ysrael” (1579, fol.2r). Esta analogía surgió a partir de actitudes y semejanzas físicas entre los judíos descritos en el Antiguo Testamento y los nativos de América, y la presencia que tuvieron los judíos para conformar el concepto de hispanidad. Igualmente, los colonizadores se veían influenciados por la coincidencia de que en 1492 los Reyes Católicos expulsaron a los judíos de los Reinos de Castilla y de Aragón, al mismo tiempo que Cristóbal Colón llegaba a lo que sería el Nuevo Mundo gracias a la intermediación del judío converso Luis de Santángel (Vásquez Galicia, 2020). En esta misma línea, Bernal Díaz del Castillo y Fray Bernardino de Sahagún denominan a los templos de México como sinagogas, en tono despectivo y con el fin de subrayar el carácter pecaminoso que para ellos poseían esas edificaciones. Aun así, no es la única equivalencia que se establece entre lo que se encuentran allí y otras religiones que para los católicos eran falsas e infieles. En las cartas que Hernán Cortés envía a Carlos I se refiere a los templos mexicanos como mezquitas (Cortés, 1866), creando un parangón entre esas construcciones y las musulmanas que desde hacía tantos siglos estaban presentes en la Península Ibérica.

Independientemente de estas consideraciones, la versión más aceptada era que esos territorios y sociedades estaban dominados por el Diablo. Este había impuesto una religión basada en idolatrías y en la que las ceremonias se llevaban a cabo “según se las tenía enseñadas el Demonio” (Torquemada, 1615/1723, p. 248) quien, conociendo las expresiones divinas introducía variaciones para burlarse del Dios católico.

4.2. Papel de la percusión azteca durante el ataque al Templo Mayor

Las impresiones previamente expuestas se vieron subrayadas por la situación geográfica, el caluroso clima, los volcanes y los estímulos sonoros de México que rodearon a los conquistadores, y que les hacían creer que efectivamente se dirigían al infierno (Martínez Bermejo, 2017). De ello deja constancia Bernal Díaz del Castillo, quien clasifica en estos términos tanto los templos, “que también era casa de ídolos, ò puro infierno” (1632, fol. 72a), como el entorno natural que “era grima oírlo, y parecía infierno” (1632, fol. 68). Los mexicas, al contrario que los españoles con la artillería, aparentemente no intentaron intimidar a los recién llegados a través del sonido. Sin embargo, consiguieron ese efecto a partir de algunos de sus instrumentos, como el *teponaztli* y otros tipos de atabales. Mediante sus estentóreas sonoridades los conquistadores evocaban la imagen del averno, ocurriendo lo que menciona Marc Bloch sobre la inclinación a tener respuestas de pavor ante los sucesos cotidianos.

En la matanza del Templo Mayor -mayo de 1520-, organizada bajo las órdenes de Pedro Alvarado y llevada a cabo durante una ceremonia religiosa en honor a los dioses *Tezcatlipoca* y *Huitzilpochtli*, el sonido de los instrumentos aztecas estuvo muy presente como parte de las celebraciones y como vía de comunicación con las divinidades. El hecho de que la música de instrumentos de percusión, como el *teponaztli* y el *huehuetl*, siguiese sonando durante el ataque se debió a la relación que guardan estos con la guerra. Muchos de los *huehuetl* estaban decorados con la imagen de alguna deidad, convirtiéndose en su representación terrenal. También era el objeto que acompañaba a *Nezahualcōyotl* (1402-1472), un antiguo militar y monarca de *Texcoco* aliado de los mexicas ([anexo 1](#)). Según la tradición, hacer sonar el *huehuetl* durante las batallas ayudaba a conseguir la colaboración de *Nezahualcōyotl* y el favor del dios correspondiente (Castaneda y Mendoza, 1933).

Por su parte, el *teponaztli* era otro de los instrumentos principales que se usaba en los rituales y las batallas. En ocasiones estaba relacionado con la superioridad militar hasta el punto de que “por timbre de la victoria lo usan tocar muy de ordinario” (Vetancurt, 1689,

p. 179). Como se desarrollará posteriormente en el apartado 4.3., el sonido de estos instrumentos suponía un medio por el que los aztecas se mantenían en contacto con el más allá, la naturaleza y los poderes divinos. Consideraban que haciéndolos sonar durante la contienda contarían con el apoyo de las deidades que, a su vez, favorecerían el triunfo, aunque en esta ocasión no fuese así.

Bernal Díaz del Castillo plasma cómo los primeros en ser atacados fueron los músicos que ambientaban la ceremonia (1632). En los relatos posteriores que narran la caída de *Tenochtitlan* también resaltan el ataque a los músicos por parte de los conquistadores. Por ejemplo, Sahagún narra que “aunque vian lo que pasaba [el ataque de los españoles], no cesaban de tañer [el *teponaztli*] y cantar. Y subieron dos españoles y matáronlos” (Sahagún, ca.1555/2021, p. 427). Se encuentra relatado también en el *Códice Aubin*, donde se muestra cómo fueron abofeteados y golpeados en las manos los músicos. En la traducción de Bernardo de Jesús Quiroz no especifica instrumentos y menciona a uno “que guiaba el canto” (1902, p. 99). Sin embargo, en la realizada por Miguel León Portilla (2003) sustituye el guía de canto, nombrado por Quiroz, por uno de danza. Igualmente, especifica los instrumentos, o mejor dicho los equivalentes europeos, de quienes son golpeados por los conquistadores: “Dos tocaban tamboril, y uno de Atempan tañía el atabal” (p. 97). En cualquier caso, lo importante es que en ambas versiones se ve cómo la música molestaba, y hasta se podría decir que atemorizaba, a los conquistadores. Por lo tanto, suponía un movimiento importante silenciarla durante el ataque (Martínez Bermejo, 2017).

Este suceso se encuentra también representado iconográficamente en el Códice de Durán ([anexo 2](#)). En esta muestra iconográfica se puede observar cómo una decena de conquistadores irrumpen en la sala donde están los instrumentos -*teponaztli* y *huetlhuetl*- y descuartizan a los tres indios que allí se encontraban. De la imagen sorprende el lugar central y destacado que ocupan los instrumentos, aspecto que se repite en la figura del anexo 5, y la descompensación en número y armamento que se refleja entre los indios y los españoles. Esto puede dar a entender o bien que los conquistadores veían ese sonido como una amenaza real y, quizás, sobrenatural o infernal, o bien es una crítica de Durán sobre los abusos que realizaron los conquistadores atacando en masa a grupos reducidos y desarmados. En cualquier caso, la presencia de este hecho en los relatos históricos demuestra el impacto que tuvo la música en la percepción del territorio. A la vez que subraya la interpretación hispana realizada sobre las ceremonias mexicas, diciendo que en

el espacio ritual “tenían tantas cosas mui diabólicas de ver, debozmas y trompetillas” (Díaz del Castillo, 1632, fol. 71r.).

La reacción que tuvieron los conquistadores ante el sonido se puede deber a diferentes razones. Una de ellas es la falta de costumbre del oído español hacia las sonoridades que allí se encontraron, lo que, según la teoría del compositor Juan Bermudo, llevaría a percibir las como extrañas y disonantes (Otaola González, 2000). Otra sería el significado europeo con el que los conquistadores entendían la percusión indígena. Por un lado, en el ideario español, heredado de los pensadores clásicos, es común encontrar los instrumentos de percusión relacionados con las actividades dionisiacas (González Herranz, 1998). Esto es, aquellas en las que dominaban las danzas, el desenfreno y la sensualidad, atributos condenados por la moralidad cristiana. En relación con dichas ideas no se deben de olvidar las cualidades acústicas que tienen este tipo de instrumentos. Su sonido era definido por Bernal Díaz del Castillo como “tan triste y de tal manera como dicen estrumento de los infiernos y más de dos leguas de allí se oía” (1632, fol. 71r.). De la misma manera, no poseen una distribución ordenada de los armónicos, asemejándose a lo que hoy en día se entiende como ruido y a “las emisiones sonoras desarticuladas, disonantes, distorsionadas” con las que Chiara Capuccio (2008, p. 100) describe el ambiente sonoro del Infierno de la Divina Comedia de Dante Alighieri, ca. 1307-1314.

Todo ello se proyecta en las representaciones pictóricas de la época del cielo y el infierno. En ellas se muestran los conceptos de orden/armonía y desorden/caos respectivamente, como se puede ver, por ejemplo, en la pintura *El jardín de las delicias* de El Bosco -1500-1505-. De igual modo que condiciona la jerarquía de los instrumentos en la que, por todo lo mencionado anteriormente, la percusión se encuentra en el último escalafón. No obstante, los juicios de los españoles americanos hacia estos instrumentos fueron variando positivamente a lo largo del tiempo, cuestión sobre la que se profundizará en los puntos 5.4.

Por último, cabe destacar que debido al perfil social de los primeros conquistadores, la música que se exportó en el inicio fue, principalmente, profana, popular y vocal, si acaso acompañada por guitarra o vihuela (Turrent, 2016). Esto provocó un contraste entre la música eminentemente ritual que estaba allí y la de los primeros colonizadores, lo que marcó el devenir de la evolución de la música novohispana en tierras mexicanas.

Con la caída de Tenochtitlan el 13 de agosto de 1521 a manos de los conquistadores y algunos pueblos indios con quienes se habían aliado, se incorpora el territorio a la corona hispánica y nace la Ciudad de México, sobre la que se quiere construir una prolongación de la Europa católica. Para ello, se desarrolló un proyecto de misiones llevado a cabo por diferentes órdenes eclesiásticas como franciscanos, jesuitas y dominicos. En 1523 llegó un primer grupo de misioneros (Turrent, 2016). No obstante, autores como Robert Ricard suelen considerar la inauguración de este proceso con la llegada de doce frailes franciscanos en mayo de 1524, debido a que, según su criterio, es cuando se inicia una verdadera evangelización metódica y sistematizada (1986).

4.3. Música y religión nahua

Dentro de la estrategia de cristianización propuesta por la Monarquía Hispánica, uno de los primeros pasos fue tratar de comprender qué era lo que había y cómo se podía erradicar. Gracias a ello, se conservan diversas narraciones que describen con todo detalle las costumbres, las creencias, el calendario y los ritos de los naturales de México. Esta atención al pasado prehispánico no solo respondía a cuestiones religiosas, también vino ligada a un intento de desmontar políticamente las dinastías nahuas (Krickeberg, 2012).

La religión mexicana, al igual que la católica, hacía una lectura de la realidad tangible en términos divinos, o, dicho de otro modo, “para los aztecas cuanto existía se hallaba integrado esencialmente en un universo sagrado” (León Portilla, 1977, p. 467). El cosmos se construía sobre los conceptos de sacrificio, muerte y dualidad, a partir de los que se había creado el mundo que habitaban. Los nahuas consideraban que vivían en la era del Quinto Sol, que se había construido a partir del sacrificio y la dualidad entre *Nanahuatzin* -sol- y *Tecciztecatl* -luna-. Según la mitología, el resto de las divinidades se dieron cuenta de que debían ofrecer su sangre para mantener viva la luz y el calor del nuevo sol, misión que posteriormente recayó sobre los humanos. Por otra parte, el Sol y la guerra se asociaban a *Huitzilopochtli*, quien fue impuesta como deidad principal en Mesoamérica y a partir de cuya mitología se estableció el lugar de la ciudad de *Tenochtitlan*.

Aparte de alimentar al Sol con los sacrificios, los aztecas debían atender y honrar al resto de sus dioses con el fin de mantener el equilibrio entre su existencia y las exigencias divinas. Resulta interesante observar cómo en la relación de deidades, establecida por Fray Bernardino de Sahagún, gran parte de sus dioses hacían referencia a la naturaleza o a fenómenos naturales, por ejemplo, *Quetzalcoatl* -dios del viento- o *Tlaloc* -dios

de la lluvia-. Mientras que otros gobernaban sobre las acciones humanas, como *Tlaculteuti* -carnalidad- o *Texcatlipoca* -de la discordia-. Ninguno de ellos era clasificado en términos morales de bueno o malo, como sí ocurre en el cristianismo, sino que eran neutros y, según la situación, se clasificaban como positivos o negativos. Así lo constata Sahagún cuando habla de *Xiuhtecutli*, divinidad del fuego: “porque quema y la llama enciende y abrasa. Estos son efectos que causan temor, otros efectos tiene [*Xiuhtecutli*] que causan amor y reverencia, como es que calienta a los que tienen frío y guisa (...)” (ca.1555/1829, p. 16).

Igualmente, el destino que se asignaba después de la muerte dependía del modo de morir y no del juicio de las acciones que hubiera realizado la persona en vida, pues, como las deidades, podían ser buenas y malas al mismo tiempo (León Portilla, 2017). Es decir, la religión nahua no se basaba en conceptos morales como sí ocurre con el cristianismo, que nace de la dicotomía del premio y del castigo. Por el contrario, los misioneros, en mayor o menor medida, sí trataron de explicar las expresiones religiosas que allí se encontraron en términos de moralidad y bajo sus criterios católicos. Desde esta posición, se reafirmó la idea de que el Demonio dominaba aquel espacio física y simbólicamente.

Con la actitud científica y humanista propia de la Europa del siglo XVI, Bernardino de Sahagún se pregunta cómo era posible que Dios hubiese permitido que el Demonio se apropiase de estas almas durante tantos años. Aunque, al mismo tiempo, se muestra optimista sobre la buena acogida que debe tener la doctrina católica. Le sorprende que Dios haya “ocultado una selva de tantas generales idolatrías, cuyos frutos buenísimos solo el demonio los ha cogido (...) ni puedo creer que la iglesia de Dios no sea próspera donde la Sinagoga de Satanás tanta prosperidad ha tenido” (Sahagún, ca.1555/1829, p. 12). Otro cronista posterior, como es Fray Juan de Torquemada, dedica gran parte de su obra *Monarquía Indiana* (1615) a tratar de dar una explicación a la pregunta de Sahagún. Para ello examina minuciosamente la tendencia natural del hombre a la religión y cómo se aprovechó de esto el Demonio para engañar y esconder a las personas de esos territorios.

A través de los diferentes ritos construían y organizaban el espacio, marcando el papel de los participantes. En ellos que la música cumplía un doble papel como voz divina y como creadora del ambiente adecuado para la alabanza sacra. Ambos aspectos quedan recogidos en el imaginario colectivo gracias a las leyendas a partir de las que se validaron todas estas ideas. Por un lado, se encuentra el rol que adquiere el sonido en el origen legendario que se le daba al ser humano ([anexo 3](#)). En el relato se ve la importancia de la

caracola -mencionada como caracol-, uno de los instrumentos más representativos de la cultura azteca, y la relación implícita entre el ser humano y la música. Siguiendo esta línea mitológica, Fray Gerónimo de Mendieta redacta cómo los pueblos mexicas consideraban que habían obtenido la música y los instrumentos musicales ([anexo 4](#)). El texto de Mendieta muestra la relevancia de la música para esta cultura, su papel en la sociedad y el poder que le otorgaban. Los instrumentos idiófonos que llamaron tanto la atención de los conquistadores destacan sobre los demás, lo que contrasta con las consideraciones españolas, como se verá posteriormente. Así se reafirma la idea de la música como vehículo de exaltación sacra y medio de comunicación entre los seres humanos y las divinidades.

A partir de estos dos ejemplos se puede comprender por qué los instrumentos más mencionados en las relaciones de los cronistas, y los que mayor valor sacro tenían en las culturas prehispánicas, eran instrumentos de viento, como las flautas o las caracolas, y de percusión, como el *teponaztli* o el *huehuetl* -usualmente mencionado en las fuentes como *vevetl*-. Entre las múltiples menciones se puede destacar la que realiza Torquemada, sentenciando que “de los Instrumentos, que sabemos aver mas usado, fueron unas flautas, à manera de Cornetas, y de unos Caracoles, que sonaban como Bocina” (1743, p. 227) que, junto con los atabales, realizaban “cada mañana fiesta al Sol” (1743, p. 227). Son estos, además, los que más se asemejan a los sonidos de la naturaleza y, por tanto, son los que mejor replicaban la voz y designio de las deidades asociadas a ella. Es más, cuando Sahagún describe las aves de agua, explica que los nombres fueron designados según el sonido que emitían, encontrando que aquella denominada *ateponaztli* recibía ese nombre “porque de lejos parece que se tañe algún teponactli” (ca.1555/2021, p. 263). De hecho, en esta descripción queda patente la analogía que se creaba entre el mito/religión, los instrumentos musicales y la naturaleza.

4.4. Función de la música en la sociedad nahua

El interés y el compromiso que adoptaron los religiosos para dar una respuesta al desconocimiento del, según ellos, Dios verdadero, ofrece un estudio detallado de las ceremonias y ritos que llevaban a cabo los pueblos prehispánicos. En estas descripciones que realizaron los frailes sobre las vivencias religiosas mexicas llama la atención el asombro y el interés que suscita la música en los autores. En sus textos indican tres esferas en las que se usaba la expresión musical: las fiestas, el ritual sacro y cantares epopéyicos sobre los que construir la memoria de su historia para transmitirla de generación en

generación (Urchueguía, 2012). Aunque se podría considerar que los tres ambientes que diferencian los cronistas para la expresión musical son engranajes de un mecanismo complejo dominado por el entendimiento en términos divinos de la existencia.

A través del sonido de estos instrumentos se organizaba el tiempo externo, como ocurría con las campanas y las trompetas en la Europa católica. Esta semejanza entre ambas religiones no pasa desapercibida para los cronistas de la época, quienes narran como “se levantan todas las dignidades del templo y, en lugar de campanas, tocaban unas bocinas y caracoles grandes, y otros unas flautillas” (Acosta, 1590/2008, p. 170). Torquemada, por su parte, muestra interés al ver cómo “con estos [flautas y caracoles] llamaban para las horas que se cantaban en el templo de día y de noche; como dixeramos à Maitines, à Prima o Visperas” (1615/1743, pp. 226-227). También la percusión era apta para marcar los tiempos de la vida social: “[El semanero] tañía [desde el templo] un grande atambor haciendo señal con él, como nosotros usamos tañer a la oración (...) y en oyéndolo, se ponían todos en tanto silencio que parecía no haber hombre (...) Al alba, cuando ya amanecía, le tornaba a tocar” (Acosta, 1590/2008, p. 198). En los escritos de Sahagún también encontramos ejemplos de este estilo en los que, “llegando á la media noche (...) tañían con atabales para que despertasen” (Sahagún, ca.1555/1829, p. 218).

La música, igualmente, controlaba los tiempos internos de los rituales. Eran las herramientas básicas de quienes guiaban la ceremonia, pues “tañéndoles las dignidades del templo, bailaban y cantaban puestos en orden junto al atambor” (Acosta, 1590/2008, p. 195). Así mismo servían para estructurar la celebración. Por ejemplo, en uno de los casos se explica el funcionamiento, diciendo que “oyendo la gente bailadora que los atabales comienzan, y por el tono de ellos entiende el cantar y el baile, y luego lo comienzan (...). Acabado un cantar (...) apenas el atabal muda el tono (...) y así van subiendo los cantos y mudando los tonos y sonadas” (Mendieta, ca.1589/s.f., p. 103).

Estas sonoridades, entendidas como divinas, llevaban a la purificación del espíritu y desencadenaban las emociones. Así ha quedado reflejado en los relatos, en los que se muestra como “tañendo con flautas y trompetas que ellos usaban” se suscitaba una especie de catarsis, ya que “por donde las llevaban toda la gente lloraba” (Sahagún, ca.1555/1829, p. 86). Entre las alusiones a este suceso destaca la descripción de Acosta sobre las festividades de *Tezcatlipoca* -dios de lo invisible y de la oscuridad-, en la que se puede observar cómo es la música de la flauta, hablando por las deidades, la que incita a la

autoevaluación y súplica: “tocando esta flautilla los ladrones, fornicadores, homicidas o cualquier género de delincuentes sentía grandísimo temor y tristeza. (...) Los valientes y valerosos hombres (...) en oyendo la flautilla, con muy grande agonía devoción pedían al Dios de lo criado” (Acosta, 1590/2008, p. 194)

Es decir, en este contexto la música era un elemento esencial de los ritos prehispánicos para conectar la realidad concreta con la abstracta y el mundo de los vivos con el de los muertos. Dicho en palabras de la época: “habiendo tañido [la flauta] hacia las cuatro partes del mundo” los indígenas consideraban “que los presentes y ausentes le oían” (Acosta, 1590/2008, p. 194). De la misma manera que se entendía como un medio más funcional que estético. Por todo ello, se buscaba la excelencia para honrar a los dioses. La calidad musical y técnica que lograron fue alabada incluso por Fray Gerónimo Mendieta, quien fue muy crítico con todo lo relacionado con las idolatrías de los moradores del Nuevo Mundo. La búsqueda de perfección era tal que aquel que se equivocase en la ejecución del canto, la danza o los instrumentos era condenado a muerte (Turrent, 2016). Según se recoge en testimonios de la época: “si alguno de los cantores hacían falta en el canto, o si los que tañían el teponactli y atambor faltaban en el tañer, o si los que guían erraban en los meneos (...) luego el señor les mandaba prender, y otro día los mandaba matar” (Sahagún, ca.1555/2021, p. 73).

Lo sonoro no era la única referencia sensorial que participaba en las ceremonias, la presencia de elementos que refieren al olfato es muy habitual. Entre ellos destaca el incienso utilizado para “aplacar a Dios” (Acosta, 1590/2008, p. 194) y crear el ambiente adecuado junto con el sonido, pues “llegado el día de la fiesta, a media noche -después de haberle hecho mucha hora de música e incienso- tomábanle los sacrificadores” (Acosta, 1590/2008, p. 197). Es más, siguiendo las investigaciones sobre el pensamiento nahua realizadas por Miguel León Portilla a partir de la poesía de los *tlamatinime* -filósofos aztecas-, llega a la conclusión de que para ellos lo único que no mentía eran las flores, referentes a los sentidos de la vista y el olfato, y los cantos, el oído. Por tanto, a partir de la ofrenda de estos elementos “se valen de la metáfora y la poesía para decir algo verdadero acerca de la divinidad” (2017, p. 193).

La reflexión de Portilla concuerda con las descripciones que se encuentran en las crónicas que se han examinado. En ellas relatan acontecimientos en los que “salía una dignidad de las de aquel templo, (...) con unas flores en la mano y una flauta pequeña de

barro” (Acosta, 1590/2008, p. 194). Además de descripciones de altares en los que “delante del atambor y teponactli, en un estrado de heno, (...) ponían flores (...) y ponían dos platos en que ponían dos cañas de perfumes ardiendo” (Sahagún, ca.1555/2021, p. 112). Incluso suponían un elemento esencial para el baile, “a tiempos les traen [a los bailarines] allí piñas de rosas y de otras flores, ó ramilletes para traer en las manos” (Mendieta, ca.1589/s.f., p. 104). Así se muestra en una de las imágenes del Códice de Durán que acompaña a la narración de la coronación del Rey Moctezuma ([anexo 5](#)). En ella se puede observar la importancia que adoptan los instrumentos musicales como centro de la imagen y de la ceremonia, y la relevancia pictórica de las flores y los elementos naturales como las montañas o el fuego.

De la misma manera, es común encontrar relacionados el gusto y el oído, “a todos daban comida cuatro veces en aquella noche, y otras tantas veces tocaban instrumentos musicales que ellos usaban, que eran silvos (...) caracoles y flautas” (Sahagún, ca.1555/1829, p. 38). Todo ello muestra que las bases de la religión nahua pretendían integrar todos los sentidos para elaborar una vivencia completa y orgánica, en consonancia con la naturaleza y, por tanto, con los dioses. Por consiguiente, todos los sentidos por los que se percibe la realidad externa debían ser atendidos a través de estímulos que alterasen la percepción.

4.5. La visión de los misioneros sobre la música de los mexicas

Las expresiones sonoras que se encontraron los religiosos eran consideradas como “música infernal” (Mendieta, ca.1589/s.f., p. 121). Incluso un siglo después Vetancurt continúa describiendo la música prehispánica como “sin arte”, considerando que fue con la llegada de los religiosos cuando “aprendieron el canto y la música” (1697, p. 352). En ese momento, segunda mitad del siglo XVI, el concepto “infernal” no contenía las connotaciones que vimos que le daban los conquistadores, sino que se debía a otras razones.

Por un lado, está la cuestión de que esa música no estaba hecha para servir al dios católico y transmitir su doctrina, como era necesario en la música eclesiástica española del siglo XVI para ser considerada buena. Además, aun cuando el canto cumplía un papel importante en el rito mexica, los instrumentos también poseían una función primordial y autónoma que contrastaba con la posición teórica de España en cuanto a la práctica instrumental en la música religiosa. Es cierto que durante el Renacimiento, con la proliferación de la polifonía y el devenir de la creación sonora, parte de la música sacra se

construía a partir de elementos profanos y los instrumentos participaban en su ejecución dentro de las iglesias españolas. Sin embargo, seguía prevaleciendo la música vocal sobre la instrumental dado que iba dirigida a la razón e incentivaba el amor hacia Dios.

Como respuesta a la Contrarreforma y al devenir que había adoptado el culto católico, se llevó a cabo el Concilio de Trento. Este consistió en una serie de reuniones realizadas entre 1545 y 1563 en la localidad italiana Trento. A ellas asistían altos cargos del catolicismo con el fin de buscar el modo de restablecer el verdadero significado y bases de esta religión, que en el transcurso del siglo XVI habían ido difuminándose (Prosperi, 2008). Durante la asamblea de 1562 se establecieron las recomendaciones a partir de las que se procuró reconducir el arte y la composición musical religiosa. Por consiguiente, para volver a comunicarse exitosamente con Dios se priorizó la comprensibilidad del texto y se limitó la participación de los instrumentos en las iglesias. No obstante, investigaciones como la de Francisco Rodilla León, entre otras, ponen en duda el éxito de estas medidas en el ámbito musical español. Los instrumentos seguían sonando durante los oficios y los contratos de ministriles para instituciones religiosas proliferaban (2012). Ante estos resultados se constatan las palabras de Grayson Wagstaff que dicen que “la música destinada al culto resultó ser bastante más difícil de controlar que sus textos, por lo que la influencia de las reformas tridentinas (...) varió de un lugar a otro” (2012).

En cualquier caso, la imagen oficial que se intentaba proyectar era la de que, efectivamente, se había retomado la práctica vocal *a capella* o, como mucho, acompañada del órgano. De igual modo, obviando las connotaciones teológicas, la práctica instrumental estaba desvalorizada debido al trabajo manual que suponía. El filósofo y musicólogo Enrico Fubini, a través de las ideas de Boecio, recuerda que durante la Edad Media y el Renacimiento se consideraba que “músico (...) no es tanto quien toca un instrumento como el que ha adquirido la ciencia del canto asimilada racionalmente, sin experimentar la esclavitud de la práctica” (2005, p. 102).

Los misioneros juzgaron la música que se encontraron en México con los criterios previamente expuestos. A la hora de evaluar la calidad y validez de la música mexicana se rigieron por lo que estipulaba la teoría. Esto es debido a que era el conocimiento teórico lo que, para ellos, dejaba testimonio de los valores morales que se debían aplicar. Por eso, en el intento de construir una Nueva España idealizada y perfecta, no es de extrañar que se guiasen por los criterios que consideraban más correctos, aunque en la praxis musical del

Viejo Continente no se respetasen fielmente. A todo ello, hay que añadir la cuestión del uso de sonoridades, ritmos y temperamentos a los que el oído español no estaba acostumbrado. Estos parámetros musicales cambiaban fácilmente de un país a otro en Europa, incluso entre ciudades, por lo que las diferencias se debieron acrecentar aún más al contactar con una sociedad con la que no compartían raíces culturales cercanas.

La cualidad efímera del sonido y la ausencia de grabadoras en la época imposibilita conocer las características formales y cuantitativas del hecho sonoro. Incluso los estudios de arqueología musical sobre la recuperación de los sonidos ancestrales no han aportado todavía resultados del todo concluyentes en este ámbito. En este sentido se pueden destacar el trabajo de la [Fundación Maya de Guatemala](#) y el proyecto [Sonidos de América](#) liderado por Esteban Valdivia. No obstante, para conocer cómo entendieron los españoles estas sonoridades en el siglo XVI, han llegado hasta nosotros las valoraciones subjetivas y en términos cualitativos de los frailes que dejaron por escrito sus impresiones. Dentro de ellas, se encuentra una gran variedad de adjetivos para definir la música que se presenciaba, siendo la variable principal el contexto.

En un intento de neutralidad, el jesuita Josef Acosta menciona el “sonido ronco” del atambor que “se oía por toda la ciudad” (1590/2008, p. 170). En esta misma línea, Mendieta dice de los diferentes tipos de atabales que “suenan bien y se oyen lejos” (ca.1589/s.f., p.102). Ambos resaltan el voluminoso sonido de estos instrumentos, así como el entorno acústico de alta fidelidad, aquel que permitía que el sonido se escuchase en un amplio radio respecto a la fuente emisora (Schafer, 1977). Por el contrario, para los ritos mortuorios Acosta habla de unos “cantando y otros tañendo tristes flautas y atambores” (1590/2008, p.161), adjetivo que repite al hablar de la labor de los sacerdotes de *Huitzilopochtli*, quienes “tañían [flautas y caracoles grandes] un gran rato un sonido triste” (1590/2008, p. 170). Mendieta, por su parte, describe la música que acompañaba al baile realizado “desde hora de vísperas hasta la noche” como “mas graciosa” y de “canto alegre” (s.f., pp. 103-104). De manera general, Acosta explica la música de las danzas como “ordinariamente” de “compás muy espacioso y flemático” (1590/2008, p. 227). A partir de estas impresiones se puede observar la adaptabilidad de la música azteca a las diferentes circunstancias y cómo los misioneros españoles realizaron una lectura de los códigos sonoros bajo el pensamiento europeo: muerte-triste; baile-alegre/graciosa.

4.6. La música como herramienta de adoctrinamiento: el intento de imponer lo español

Tras observar la importancia que tenía la música para esta sociedad, similar al papel que cumple en la religión católica, los religiosos pensaron que era el mejor medio para el proceso de evangelización “y muy necesario para esta gente” (Acosta, 1590/2008, p.227). Fueron determinantes también los resultados obtenidos en la escuela de Texcoco fundada en 1523 por Pedro Gante. En esta institución se educaba a los jóvenes nobles indígenas en cuestiones teológicas, musicales y en la correcta lectura y escritura del castellano. Fue un espacio en el que su fundador pudo experimentar diferentes tácticas y herramientas para facilitar la asimilación de la doctrina católica, con el fin de que sirvieran de modelo a otros misioneros (Torre, 2015). De hecho, se percató de que los indios poseían un gran gusto por la música y por la danza (Turrent, 2016).

Como se mostró en las primeras páginas del capítulo, el objetivo principal de las misiones era sustituir la cultura autóctona de México por los modos y las formas españolas. Al contrario de lo que consideró Sahagún, el arraigo que tenían algunas costumbres obligó a los frailes a adaptar su discurso a las expresiones prehispánicas. La transición entre la música que se encontraron y la española fue progresiva. Por ejemplo, aunque en 1538 se prohibiese cualquier expresión y sonoridad azteca, en la década de 1560 los religiosos que convivían con los naturales de allí se dieron cuenta de que era una misión imposible (Turrent, 2016). Para justificarse, escriben que probaron a “ponelles las cosas de nuestra santa fe [catolicismo] en su modo de canto”, con lo que se consiguió que se pasasen “días enteros, oyendo y repitiendo sin cansarse” (Acosta, 1590/2008, p. 227). Otras veces, además de usar sus melodías denominadas como “canto llano muy gracioso” (Mendieta, ca.1589/s.f., pág. 164), se traducía el texto cristiano a su lengua con el fin de que sirviese “de buen reclamo para traer gente á la deprender” (Mendieta, ca.1589/s.f., p. 164). De manera más clara lo admite Fray Diego Durán, quien describe abiertamente cómo los indios seguían entonando sus melodías y textos paganos, y que solo los cambiaban cuando estaba presente algún religioso que pudiese entender su idioma (Lomnitz, 2013).

Lo expuesto previamente no quiere decir que no se asimilaran los elementos y los usos de la música europea. De hecho, fueron muy bien acogidos e interiorizados por los naturales de allí, llegando a afirmar que era el factor decisivo para convertirse (Turrent, 2016). Como era de esperar los indios desarrollaron una gran devoción por los instrumentos musicales y, como consecuencia de sus preferencias instrumentales expuestas

anteriormente, no sorprende que Mendieta afirme que “en todos los reinos de la cristiandad (fuera de las Indias) no hay tanta copia de flautas, chirimías, sacabuches, orlos, trompetas y atabales” (ca.1589/s.f., p. 298). Los cordófonos fueron una novedad para los aztecas, lo que provocó que tuvieran que resignificar su realidad al ampliar el abanico de posibilidades musicales.

La práctica instrumental resultó uno de los pilares para la consolidación de la religión católica en Nueva España, aspecto que no sorprende después de haber visto las preferencias y concepciones de los naturales de México y las primeras músicas llevadas por los conquistadores. Esto preocupó al rey Felipe II, quien temía que pudiese ocurrir otro cisma y que se debilitase aún más la doctrina católica. En 1555, con el Primer Concilio de la Iglesia mexicana se había sugerido disminuir la participación de ciertos instrumentos, como las trompetas, durante la celebración de la eucaristía. Sin embargo, al no verse claros los resultados, en 1561 el monarca escribió una cédula en la que mandaba regular con mayor contundencia la participación de los instrumentos en la liturgia (Turrent, 2016). Los eclesiásticos, al contrario, defendían que era una práctica necesaria para conservar la atención de los habitantes de Nueva España y, por lo tanto, la mantuvieron dentro de lo posible.

Con el fin de facilitar la eliminación de las grandes agrupaciones que tocaban durante las ceremonias, a partir de la década de 1550 se exportaron órganos de forma masiva desde Europa, para que todas las Iglesias de Nueva España pudiesen contar con uno. El órgano poseía una amplia variedad de registros y timbre, y contenía un importante simbolismo que lo vinculaba con la Virgen María y sus misterios (Domenech García, 2011). A pesar de las cualidades constructoras de los nativos americanos, este fue el único instrumento que no pudieron ensamblar allí debido a la falta de recursos materiales y económicos.

4.7. El inicio del distanciamiento entre españoles peninsulares y americanos

Las pequeñas discrepancias vistas en el apartado anterior entre el discurso sonoro de la Ciudad de México-*Tenochtitlan* y de la Península Ibérica, denotan un distanciamiento que también se percibe en el ámbito social y político. En 1573, Felipe II adoptó una estricta política imperial que relegaba a los españoles de América a un segundo plano (Kamen, 2000). La España de finales del siglo XVI se encontraba en una complicada situación. Las guerras que mantenía con diversas potencias europeas, los protestantes y los Otomanos

traían consigo un gran gasto económico que derivó en varias bancarrotas durante el reinado de Felipe II. Oficialmente, el monarca declaró la quiebra en tres ocasiones: 1557, 1575 y 1597. Sin embargo, la situación no fue especialmente buena de forma continuada durante las tres últimas décadas del siglo. Además, la expansión geográfica derivada de la adhesión del Imperio portugués a la corona española dificultó el control de la Monarquía Hispánica sobre todos sus dominios. Por eso, decidió delegar el control sobre los territorios de ultramar a familias adineradas que emigrasen y monopolizasen el comercio en favor de la metrópoli. Esta acción generó una situación de desventaja político-social para los españoles que habían nacido o estaban asentados previamente en Nueva España (Turrent, 2016). Ocurrió en un momento en el que, además, criollos y acriollados habían comenzado a desarrollar una unión emocional con la tierra que habitaban.

Las medidas del monarca fueron acompañadas por una serie de cambios en el ámbito eclesiástico que resignificaron el papel de los mestizos y de los indígenas dentro del entramado sociopolítico, aunque su situación siempre fue inestable y de inferioridad. Por ejemplo, en 1588 se permitió por decreto real que los mestizos pudiesen ser ordenados sacerdotes, aunque al cabo de algunos años se les volvió a denegar el privilegio (Kamen, 2000). Algo similar sucedió en 1585 cuando el Tercer Concilio Provincial de México legitimó la consideración de los clérigos de que los indios también tenían alma. Es decir, oficialmente se admitió que los nativos mexicanos eran también seres humanos y no animales, condición a la que se les había reducido durante la conquista (Lomnitz, 2013).

Esta nueva distribución social y designación de roles propició el desarrollo de un ambiente cercano a la liminalidad ritual, impulsado por una sociedad barroca que canalizó su indeterminación a través de la religiosidad y el simbolismo. En este contexto, Ciudad de México se transformó, por lo tanto, en el entorno ideal de sincretismo entre indios y españoles, que se reflejó claramente en el discurso sonoro-religioso urbano como se verá a continuación.

5. Barroco novohispano: música y religión en el afianzamiento de la Ciudad de México.

A lo largo de este segundo capítulo se estudiará la función que tuvieron los aspectos religiosos y musicales previamente expuestos en la consolidación intelectual de la Ciudad de México. La capital novohispana se entendía como espacio de interacción entre los dos núcleos sociales que se están estudiando. Dentro de este entramado, el sonido constituyó un elemento fundamental que generaba una conexión simbólica entre lo concreto y lo abstracto, constituyendo el concepto de urbe en el barroco.

5.1. Del ideal clásico a la ciudad letrada americana.

Desde los tiempos del Imperio Romano se había utilizado la redistribución espacial en centros urbanos como herramienta de control y transformación de los pueblos considerados bárbaros por los romanos, como ocurrió cuando ocuparon y conquistaron la Península Ibérica (Baker, 2011). En la política colonizadora de la Monarquía Hispánica la urbe constituía el elemento base de la ordenación del territorio y de la sociedad. Condicionaba la movilidad y las relaciones mercantiles entre campo-ciudad (Miño Grijalva, 2015), al mismo tiempo que intentaba delimitar y diferenciar los espacios ocupados por los europeos y por los indígenas. Aunque la separación y diferenciación entre ambos polos no se realizó de forma tan nítida en el plano social y cultural como se pretendía.

Tanto en el Primer Concilio Provincial de la Iglesia de México (1555) como en el Tercero (1585) se presenta la necesidad de crear pueblos de indios para agruparlos y que fuese más sencillo imponerles el catolicismo y la idea española de civilización. Frente a los espacios que se pretendía reservar para los nativos americanos, los españoles ocuparon el centro de la antigua *Tenochtitlan*. En este hecho, se puede apreciar la intención de distribuir el espacio con criterios raciales que a su vez jerarquizaban las relaciones sociales. Se trataba de establecer a los indios en la periferia social y urbana, y reservar el núcleo para los colonizadores. Esta división afectó al mundo sonoro virreinal de la Nueva España, que se dividía entre la herencia peninsular, vinculada a las altas esferas que se encontraban en los núcleos urbanos, y la popular americana, ligada a los pueblos indios y a las periferias (Turrent, 2016). Sobre la base de estos testimonios, se puede advertir el legado clásico que une la idea de ciudad con los conceptos de civilización y racionalidad. Platón, uno de los filósofos más relevantes para el pensamiento occidental, trata de explicar en qué debe consistir la ciudad ideal que funcione favorablemente para la comunidad. Sus ideas, aunque

irrealizables en la práctica, permanecieron vigentes en la Europa occidental como ideal utópico y se exportaron al Nuevo Mundo.

Platón, en textos como *República*, *Político* y *Leyes*, expone cuál sería y cómo se podría alcanzar la ciudad perfecta y funcional. La diseña desde su teoría de las ideas, es decir, la dualidad entre aquello percibido por los sentidos y el conocimiento alcanzado a través de la razón. El número y sus derivados, como la geometría, la mecánica e incluso la música, son los instrumentos esenciales para la construcción de su ciudad ideal. Son, además, el medio que permite al humano alcanzar lo intangible (Goycoolea Prado, 2005). También plantea la delimitación social entre los que cohabitan, uniendo la filosofía con el poder político y excluyendo a aquellos que aportan aspectos negativos como los poetas y los músicos que se alejan de la tradición (Fubini, 2005). Según las ideas de Platón, la música cumple dos funciones en la construcción de las ciudades. Por una parte, el arte musical constituye una herramienta de educación esencial para la sociedad. No obstante, se debía encontrar la manera de que el placer no fuese “un fin sino un instrumento” (Fubini, 2005, p. 68) que beneficiase el cumplimiento de las leyes y el buen funcionamiento del Estado. Como se mostró anteriormente, durante la primera etapa de la colonización la música fue utilizada como herramienta didáctica buscando unos objetivos similares a los de Platón. Por otra parte, la música se encuentra entre las disciplinas que conforman el *Quadrivium* -aritmética, geometría, astronomía y música-, a partir de las que el filósofo diseña el espacio urbano utópico.

Los conceptos principales eran orden, armonía y jerarquía, por medio de los que se buscaba el equilibrio entre la *urbs*, el plano tangible, y la *civitas*, la actividad y el uso que hacen los ciudadanos de las infraestructuras (Capel, 2003). Con la llegada del cristianismo se trató de alcanzar la “harmonia celestial: la qual nos puede llevar en cognoscimiento del criador [Dios]” (Bermudo, 1549, s.n.). Algunos investigadores, como Geoffrey Baker, parten de estas ideas para establecer una relación entre ciudad y música. Baker analiza diversos textos importantes para la reflexión sobre la distribución urbanística hispana como *Ciudad de Dios* de San Agustín, *Suma política* de Sánchez de Arévalo o *De regimine principum* de Tomás de Aquino y Bartolomeo de Lucca. Esos escritos evidencian cómo se entendía la construcción de la ciudad y la sociedad en términos musicales. La armonía, consonancia y concordia que, según los antiguos teóricos, se encontraban implícitas en la música son las cualidades que debían regir en el mundo y en las relaciones entre los individuos o, lo que es lo mismo, en la *urbs* y la *civitas* (2011).

En el siglo XVII las mismas ideas continúan explicando la existencia del mundo a partir de las teorías matemático-musicales de filósofos clásicos como Platón y Pitágoras (Pangrazi, 2009). De ello dejan constancia, entre otros, los escritos del físico y matemático Robert Fludd sobre la naturaleza de la realidad, la música, los instrumentos musicales y su relación con lo externo e interno del ser humano. Esta teoría se encuentra sintetizada en su representación iconográfica del *Divino monocordio*. En la imagen se ve la mano de Dios ajustando la armonía de las esferas con el fin de que todo funcione correctamente, lo que refleja la idea que se tenía en ese momento del mundo y el lugar que ocupaba el sonido ([anexo 6](#)).

En el viejo continente, la concepción de la urbe estaba condicionada por el pasado medieval. Durante la Alta Edad Media se inicia un cambio en la redistribución del espacio basado en la creación de ciudades defensivas que separaban claramente lo que se encontraba dentro y fuera de ellas. Esto se produjo sin que las sociedades de la época fuesen plenamente conscientes de ello (Barel, 1981), por lo que no es de extrañar que su crecimiento se produjese sin un plan urbanístico estructurado y ordenado. Posteriormente, a lo largo de la Baja Edad Media, cambia el mecanismo y se comienza a dotar a los elementos urbanos de cierta simbología y ciertos valores medievales (Corral Lafuente, 1987). Carmen Tomás Medina estudia el origen de la ciudad del medievo desde las reglas musicales, observando un paralelismo entre la evolución de una y otras. En su trabajo demuestra cómo, según se van consolidando los modos rítmicos, la notación y la polifonía, el trazado urbano tiende a buscar una mayor claridad frente al caos anterior (2017). No obstante, los planos resultantes de las transformaciones espaciales del momento se alejan de los planteamientos de orden, jerarquía y armonía clásicos, condicionando el desarrollo posterior de las urbes europeas.

La Monarquía Hispánica proyectó sus anhelos sobre el Nuevo Mundo, suponiendo que se trataba de un lugar vacío sobre el que construir la ciudad y la civilización española ideal. Pronto se dieron cuenta de las dificultades a las que se enfrentaban debidas a la situación geográfica, urbana y simbólica asentada desde hacía tiempo en el continente. Como consecuencia de lo anterior, se consolida teóricamente un plan urbanístico que recoge el ideal occidental. Este se aleja de la ciudad orgánica europea en favor de un modelo urbano que surge de la respuesta vivencial producida por la llegada de los españoles a un continente desconocido y nuevo para ellos. Los colonizadores se sienten con la libertad de distribuir el territorio de ultramar racionalmente. Incluso de imponer su noción de civilización sobre lo que allí se encontraba, por lo que establecen el concepto de “ciudad ordenada” (Rama,

1998, p. 17-29). Esta se genera en función de algunos criterios raciales y sociales que se unieron a los ideales clásicos previamente citados y que, en teoría, debían reinar en la ciudad y en el interior de las comunidades e individuos.

Dentro de este diseño cívico-urbano se encontraba un núcleo más pequeño formado por las autoridades que representaban burocráticamente a la monarquía absoluta peninsular. Gracias a esto, se establece la idea de *polis*, es decir, se otorga un valor administrativo y político al espacio urbano americano. Ángel Rama lo denomina “ciudad letrada” (1998, pp. 31-41), debido al carácter instruido de aquellos que pertenecían a esa esfera. Pese a todo, la segregación racial y de clases mediante la distribución espacial solo ocurría en el plano y en el diseño intelectual de las ciudades americanas (Baker, 2011). La Ciudad de México era en esencia una urbe mestiza ya que los indios preferían vivir en la ciudad por las libertades y anonimato que les otorgaba (Alberro, 1992). De hecho, los datos conservados de finales del periodo virreinal hablan de 137.000 habitantes. Del total, cerca del 80% -clases bajas- eran negros, nativos, mestizos y chinos. El 20% restante, perteneciente a las élites, se dividía equitativamente entre criollos y propiamente españoles (Marín López, 2011). Thomas Cage, además, habla con sorpresa de haberse encontrado con una ciudad abierta, contrastante con la herencia medieval hispana de núcleo urbano amurallado. En su relato escribe como “cuando menos pensaba me encontré dentro de ella [Ciudad de México] sin haber visto muralla, sin haber pasado puertas ni puentes, y sin haber encontrado ningunos guardas que me preguntasen de donde venía o adonde iba” (1648/1838, p. 6). Indudablemente la apertura de la ciudad facilitaría los movimientos humanos durante la vida cotidiana, y con ellos la circulación de las expresiones culturales que favorecerían al sincretismo e hibridación que la caracteriza.

5.2. Religión, sonido y ciudad barroca: la unión entre lo físico y lo simbólico en México.

Como se expuso en el punto 4.7., la década de 1570 supuso el comienzo de un distanciamiento entre las colonias, especialmente Nueva España, y la metrópoli. El cambio en el ámbito sociopolítico y en las relaciones de poder se reflejó en las ciudades americanas. A partir del año 1573 -según la cronología de Manuel Miño (2015)-, las funciones administrativas e identitarias de los espacios urbanos del Nuevo Mundo se comienzan a consolidar. Esto ocurrió gracias a la creación de una narrativa simbólica autónoma basada en el sincretismo de las creencias religiosas prehispánicas y católicas. En ese momento se inicia el desarrollo de la Ciudad de México barroca (Saad Maura, 2011).

Desde 1571, además, la religión -de acuerdo con lo establecido por Mariana Masera (2004)- perdió parte de su papel didáctico en favor de una función afianzadora de la doctrina. De esta forma, se convirtió en un espacio de diálogo entre las diferentes castas, lo que estableció una circularidad entre la cultura de élite y la popular o, más específicamente para el caso americano, entre la de los vencedores y los vencidos (Masera, 2000). Estos planteamientos se canalizaron mediante la concepción dual de la ciudad en la que se diferenciaba entre el plano físico y el simbólico. Ambos estaban subordinados a la religión, lo que facilitaba a su vez la praxis ritual y la creación de discursos sobrenaturales que asegurasen el control de la tierra (Rama, 1998). Al igual que ocurría con la práctica instrumental en las iglesias españolas -analizado en el punto 4.5.-, existía una dicotomía entre la teoría y la praxis en la construcción de los centros urbanos. Una vez más se puede observar cómo la mentalidad occidental de la época daba un mayor valor al plano teórico y alegórico frente a lo que ocurría en la realidad. Por consiguiente, se puede hablar de una sociedad basada en la representación y en la consolidación de la imagen utópica y mística de sí, de los otros y del espacio (Moraña, 2002).

Fueron los miembros de la ciudad letrada, que se describió en el apartado anterior, quienes se encargaron de construir el relato metafórico en torno a la Ciudad de México. Conscientes de las peculiaridades con las que tenían que lidiar en Nueva España, trataron de buscar el equilibrio entre las formas europeas y las americanas para configurar como concepto identitario el término novohispano. En virtud de esto, se incorporaba lo indígena a la idiosincrasia y a la memoria de Nueva España, aunque considerándolo inferior respecto a lo español (Gutiérrez, 2001). Es decir, la postura de la Monarquía Hispánica y de las élites que se encontraban allí ya no era la de intentar erradicar la cultura mexicana, sino que preferían moldearla y adaptarla a sus pretensiones políticas. A partir de ello se elaboró un discurso oficial en el que se incluían elementos mexicanos supeditados a lo español, con la finalidad de desarrollar una política de sujeción para las masas, de forma similar a lo que ocurría en la Península Ibérica entre las altas y las bajas esferas (Elliot y Casey, 1982).

Todo ello se vio impulsado por la aparición y afianzamiento de lo que Maravall denomina cultura del barroco. Esta se originó como respuesta a un momento de ambigüedad, transformación y crisis de la sociedad europea general, aunque afectó sobre todo a la que se encontraba bajo el poder de la Monarquía Hispánica. Igualmente, se caracteriza, entre otros aspectos, por la creación de mundos simbólicos en relación con la religión y todas las cualidades positivas ligadas a ella, así como por las tensiones entre

tradición y modernidad (2008), las que se reflejan también en las relaciones entre el Viejo y el Nuevo Continente. El objetivo era que las masas adoptasen unas pautas de conducta e ideologías comunes que facilitasen su gobernanza. De la misma manera, la proyección ritual a través de los mecanismos barrocos poseía un fin socializador que imbuía la vida cotidiana y la percepción de la ciudad en sus tres dimensiones: *urbs*, *civitas* y *polis* (Gutiérrez, 2001).

Para conseguir afianzar estas nociones intelectuales y que se entendiesen como verdaderas, se necesitó elaborar un proyecto propagandístico que englobase las pretensiones de la ciudad letrada, validase el territorio en términos religiosos y conectara el mundo divino con el terrenal y con la comunidad. En este sentido, la expresión sonora supuso una herramienta fundamental debido a sus características formales, sus connotaciones simbólicas y al lugar que, como se ha examinado, ocupaba en la cultura y en la religión española y mexicana.

La cualidad inmaterial del sonido hace que sea muy fácil parangonarlo con otros conceptos abstractos como los relacionados con el espíritu humano o con la religión. Aquello que no se puede ver sí es posible escucharlo gracias al fenómeno de la difracción, es decir, la capacidad del sonido de rodear o atravesar obstáculos. Esto permite que, en múltiples ocasiones, el oído llegue más allá de lo que la vista puede alcanzar. Durante el siglo XVII pervivía la teoría de que “la armonía musical: mueve al hombre” debido a que “el canto por la naturaleza del ayre puesta en el movimiento, mueve el cuerpo” y que genera “ligadura del ánima y del cuerpo” (Bermudo, 1549, s.n.). Es decir, mediante la música era posible influir sobre lo intangible de las personas. Autores, como René Descartes, consideraban que era debido a una reacción orgánica que suscitaba el sonido sobre los espíritus animales que se encontraban en la sangre. Es decir, se podían generar distintas combinaciones de sonido que imitasen los flujos de movimiento de las pasiones humanas - admiración, amor, odio, alegría, tristeza y deseo- con el fin de conectar cuerpo y alma (Torres Rangel, 2010). Mientras que otros, como Atanasius Kircher, creían que era debido a la vibración conjunta entre el aire externo e interno del ser humano que se producía en el proceso de emisión-recepción del sonido. Para esta hipótesis, Kircher establece que “*supponimus enim omnia corpora esse porosa ut apparet in corporibus animantium*” (suponemos que todos los cuerpos son porosos, como el de los seres vivos) (1650, p. 8), por lo que lo externo e interno se podía conectar a través de las vibraciones sonoras que atravesaban el cuerpo. En cualquier caso, en unos y otros se encuentra implícita la idea de

resonancia y simpatía que se aplicaba al funcionamiento del aparato auditivo y que permitía generar teorías que relacionasen el cuerpo con la mente (Erlmann, 2016).

Durante el Antiguo Régimen la percepción auditiva seguía siendo el requisito más importante para creer en la existencia de algo o alguien. Por ejemplo, el Dios cristiano es etéreo e invisible pero a pesar de ello se ha comunicado con la sociedad a través de sus creaciones y de su voz -sonido-. Incluso la propia naturaleza divina había sido entendida, hasta la llegada del Humanismo en el Renacimiento, como un sonido o vibración (Schafer, 1977). De esta manera, se construye la fe sobre los polos de emisión y escucha, por lo que las expresiones orales constituyen un canal indispensable para mantener en contacto la esfera divina y la terrestre. Este hecho queda reflejado en algunos pasajes de las Sagradas Escrituras, como es el caso del segundo libro del Antiguo Testamento llamado *Éxodo*. En él, Moisés se encuentra una zarza en llamas que no se consume “y viendo Jehová que él [Moisés] iba a mirar, lo llamó Dios de en medio de la zarza y dijo: ¡Moisés, Moisés! (...) No te acerques acá” (Biblia, 2009, Éxodo 3:4-3:5). Con esta acción impide que Moisés le vea, basando su interacción en la auralidad.

El oído, consecuentemente, era el sentido sobre el que se basaban las creencias religiosas, siendo la oralidad el medio principal de transmisión. Es más, se consideraba a Cristo como “fin de la ley escrita” (Valles, 1620, s.n.), denotando la autoridad etérea de Dios y el sonido como vehículo principal para la verdad católica. La escritura de los sermones, las relaciones de fiestas u otros escritos similares eran una forma de perpetuar la doctrina y de ayudar a la memoria sobre todos los aspectos que conformaban la religión. Sin embargo, no era un medio de acceso para el pueblo llano católico dada su limitada formación y que el catolicismo no aceptaba las interpretaciones individuales de los principios sagrados. Por eso, era común que este tipo de textos fuesen redactados a posteriori, mencionando en la propia fuente su naturaleza oral: “son estas palabras las últimas del Evangelio que oy se à cantado” (Imprenta Juan de Alcaçar, 1620, fol. 2a) o se indican que se “publicaría en alta voz” (Saez, 1617, s.n.). En ambos ejemplos se evidencia que, incluso durante el siglo XVII, lo escrito aún se encontraba subordinado a la transmisión oral. De hecho, como concluye Luis Robledo a través del análisis de los teóricos musicales castellanos del siglo XVII, en este momento “la palabra escrita (...) es música” gracias a la simpatía “entre la armonía interna del sujeto, su música humana, y la armonía del discurso escrito” lo que mostraba el comportamiento de ambos “como instrumentos musicales bien templados” (2016, p. 567). A partir de estas consideraciones se puede aplicar la noción de

comunidad acústica *-acoustic community-* establecida por Barry Truax (1982) a la sociedad hispana, peninsular y de ultramar, de la Edad Moderna. Es decir, en las relaciones con la realidad externa y entre los diversos individuos que la conforman los estímulos auditivos eran esenciales para culminar los procesos de identificación y membresía .

Debido a todo ello, en el mundo hispano el oído era la única vía por la que se podía percibir la grandeza y sinceridad divina, ya que consideraban que el resto de los sentidos “padecen un piadoso y favorable engaño (...). Exceptuando el oído, por quien entra la Fe” (Valles, 1620, s.n.). Para los mexicanos, como ya se ha mencionado en el punto 4.3., el sonido también suponía la conexión entre la realidad etérea y la tangible, por lo que se puede considerar que no les supuso demasiada dificultad entender este fundamento del catolicismo.

En la capital de Nueva España, el objetivo era generar un discurso simbólico que transformara el territorio en la representación del mundo celestial sobre la tierra. Por ello, no es extraño encontrar referencias que mencionen que “en este Nuevo Mundo se reconoce la Roma Santa (...) en especial en la metrópoli mexicana” (Vetancurt, 1697, p. 48) o que era una ciudad “naturalmente con influencias del cielo” (Sánchez, 1648, fol. 28r). Incluso se menciona que “del cielo halla aquí [México] un vivo retrato” (Balbuena, 1604/2011, p. 202), o que:

“si es la beldad parte del cielo
México puede ser cielo del mundo,
pues cría la mayor que goza el suelo”
(Balbuena, 1604/2011, p. 205)²

En esta semejanza que se pretendía crear, la música era uno de los elementos imprescindibles. Al igual que en la tradición musical española la percusión estaba vinculada al infierno -como se explicó en el punto 4.2.-, los cánticos y el sonido de otros instrumentos, como el órgano, los clarines y las trompetas, formaban parte fundamental de la idea de cielo. Es decir, frente al estruendo del dragón -alegoría del pecado- se encontraba la armonía divina de los ángeles “cantando la victoria dedicada a su dueño que es Dios” (Sánchez, 1648, fol. 2r). El espacio divino es un lugar descrito como “nobilissima Ciudad de los Angeles, que acompañan rica y divinamente los choros seráficos de las Religiones insignes”

² Se ha decidido que por preservar la forma de la poesía, siempre que se citan este tipo de textos se hará de manera versificada.

(Imprenta Juan de Alcaçar, 1620, fol. 2a). A la hora de recrearlo en la tierra se hace “tocando Clarines y trompetas, instrumento musico es este de fiesta y alegrías” que otorgaban la solemnidad requerida (Imprenta Juan de Alcaçar, 1620, fol. 2r).

En las representaciones pictóricas de la época que unen el mundo divino con el humano es común encontrar agrupaciones instrumentales o vocales, como se puede apreciar en la selección iconografía que se ha realizado ([anexo 7](#)). En esas imágenes se encuentra subrayada la unión entre los conceptos de armonía, divinidad y música, así como su capacidad para unir la esfera celestial con la humana. La expresión sonora era un medio para reproducir la imagen del paraíso cristiano sobre México, demostrar su devoción por el catolicismo y reflejar el mundo divino. Por consiguiente, “la música en choros, calles, theatros y certámenes, suena con suaves acentos” (Imprenta Juan de Alcaçar, 1620, fol. 2r) con la intención de que celebre “con nuevos regocijos y musicas, la Ciudad de los Angeles arriba, y a imitación y Compañía la Ciudad de los Angeles abaxo [Ciudad de México]” (Imprenta Juan de Alcaçar, 1620, fol. 3r).

Todo ello, a su vez, otorga al sonido un papel preponderante en la doctrina y en las exaltaciones de esta, convirtiéndose en un componente imprescindible para los actos religiosos. La música, dadas todas las cualidades que se han ido desglosando a lo largo del apartado, era un vehículo que según la creencia de la época permitía atravesar las barreras terrenales y alcanzar a Dios. Este suceso se puede apreciar en citas que indican que el aire se rompía “ya con acentos dulces de musica suave, ya con aclamaciones devotas” (Imprenta Juan de Alcaçar, 1620, fol. 2a) y que con los “sonoros Ecos el cielo pareció abrirse” (Imprenta de López de Luzenilla, 1616, s.n.). Otro ejemplo que resalta la conexión entre lo celestial y lo terrenal, se encuentra en uno de los escritos de Bartolomé de las Casas en el que narra la llegada de Cristóbal Colón y sus acompañantes al Nuevo Mundo. En él menciona que cuando los recién llegados entonaron el *Te Deum laudamos*, como acto de gratitud a Dios, les respondieron “los menestriles altos, por manera que parecía que en aquella hora se abrían y manifestaban y comunicaban con los celestiales deleites” (1559/1877, p. 299).

En lo expuesto hasta ahora sobre el catolicismo y el sonido se percibe cierta semejanza con lo explicado en los puntos 4.3. y 4.4. acerca de la religión nahua. Por tanto, se puede considerar que no fue complicado para los mexicas adaptarse a estos principios ni usarlos para esconder sus creencias que aún seguían vigentes. El discurso letrado que se

estaba generando no iba dirigido a los indios. En su lugar, estaba planteado para los descendientes de españoles o para los peninsulares que se habían asentado en esas tierras y que necesitaban reafirmar su identidad, su cohesión como grupo y su posición dentro del imperio a través de la validación de la ciudad. Finalmente, cabe recordar que este tipo de construcciones intelectuales no se realizaba solamente en Nueva España, sino que era un mecanismo común en el mundo hispano. En algunas ciudades españolas se siguió un proceso similar como es el caso de Sevilla.

5.3. El sonido y la exaltación de la Virgen María en Nueva España.

Con el fin de lograr los objetivos planteados por la ciudad letrada se necesitó generar algunos puntos de anclaje para la sociedad novohispana que sostuviesen el relato místico-divino que se quería proyectar sobre la urbe. Para ello recurrieron a figuras como la de la Virgen María en su advocación de la Inmaculada Concepción, ya que la consideraban como “protectora nuestra (...) intercesora fiel, que nos defiende del mundo [del] demonio” (Imprenta Juan Alcaçar, 1620, fol. 15r). Las tinieblas y la oscuridad que se relacionaban con el pecado y de las que la Virgen se había salvado, eran las mismas que se atribuían al territorio mexicano. Por consiguiente, para limpiar la imagen de la Ciudad de México y conseguir las pretensiones expuestas en el punto anterior de representar el cielo en la tierra, se elaboró una unión entre la urbe y la Inmaculada Concepción, específicamente con su advocación de la Virgen de Guadalupe. Según el ideario de la época, la Virgen encarnaba la luz y la divinidad que la Monarquía Hispánica había llevado al Nuevo Mundo, mientras que lo que ya se encontraba allí era considerado como obra del Diablo. Ambas representaciones se convirtieron en las protagonistas de la religiosidad popular que se refleja, entre otros, en el cancionero popular novohispano (Masera, 2004).

El misterio de la Inmaculada Concepción había sido defendido fervientemente por la sociedad española desde el siglo XVI. En las primeras décadas del siglo XVII se despliega un proyecto propagandístico para transformarla en estandarte de la Monarquía Hispánica, sin ser aún un dogma oficial -hecho que no sucedería hasta 1854-. La orden de los dominicos fue la única que se opuso a la idea de la Virgen concebida sin el pecado original, lo que les ocasionó confrontaciones con el pueblo y otros religiosos. No obstante, en el Nuevo Mundo no fueron especialmente visibles estos debates debido a la labor realizada por los jesuitas y por los franciscanos, los primeros en desarrollar las misiones evangelizadoras. Esto permitió afianzar la pureza de la Virgen como verdad inequívoca sin

las presiones teológicas de la discrepancia entre las órdenes y de la Santa Sede que se daban en Europa. La Inmaculada Concepción, además, servía como símbolo unificador que englobaba a todos por igual en un mundo, tanto peninsular como de ultramar, construido sobre las diferencias y las jerarquías de los distintos grupos sociales (Vicent, 2016). Por este motivo, la Inmaculada Concepción supuso un medio a través del que se incluía al pueblo como sujeto activo en las demostraciones de poder, lo que conllevaba compartir con las élites el espacio público y generar una identidad común (Ruiz Ibáñez, 2007).

La imagen de la Virgen María estuvo presente desde el comienzo de la colonización, siendo uno de los estandartes que portaron consigo tanto Cristóbal Colón como Hernán Cortés (Ricard, 1986). Musicalmente, también estuvo representada desde las primeras incursiones ya que, según se relata, “la primera cosa que aprendieron y cantaron los indios fue la misa de Nuestra Señora” (Mendieta, ca.1589/s.f., p. 298). No se puede saber hasta qué punto esta afirmación coincide con la realidad, pero lo importante es la intención que muestra de perpetuar la idea de que los cantos en honor a la Virgen ocuparon un lugar preponderante en el encuentro entre españoles e indígenas. Los maestros de capilla de la Catedral de México, quienes marcaron el devenir oficial de la música novohispana (Urchueguía, 2012), dedicaron parte de su producción a la exaltación de la Virgen, tanto en castellano como en nahua. Entre ellas se pueden destacar *Dios Itlazohnantziné* y *Sancta Mariæ in Ilhuicac* de Hernando Franco. Aunque sea un ejemplo de Perú, para entender la unión de la Inmaculada Concepción con la música y su papel en el Nuevo Mundo, se debe mencionar el hecho de que en el *Ritual formulario e institución de curas* (Pérez de Bocanegra, 1631) la única oración que tiene anotada la música es aquella dedicada a la “Virgen sin manzilla” (p. 707-709), llamado en quechua *Hanacpachap Cussicuinin*. Encontrar la música escrita le otorga una mayor relevancia que al resto, ya que era una labor costosa que se reservaba para aquello verdaderamente trascendente ([anexo 8](#)). La música y la Virgen están estrechamente ligadas ya que es común que a esta le acompañen los coros o capillas celestiales que reafirmen la armonía, dulzura y alegría que debía representar y transmitir su devoción (Sánchez, 1648).

La figura de la Virgen María era fácilmente parangonable con la diosa azteca *Tonantzin*, madre de los dioses y de la naturaleza, suponiendo otro ejemplo de sincretismo religioso y el inicio de la resignificación católica del entorno natural (Nebel, 1995). A lo largo del punto 4 se ha mostrado la importancia que tuvo la geografía y todos los elementos vinculados a ella en las interacciones y decisiones realizadas sobre los territorios de Nueva

España. Para los primeros conquistadores fue un aspecto que contribuyó a consolidar la idea de que se encontraban en el infierno, mientras que para la cultura nahua la naturaleza era, en múltiples casos, la representación directa de sus deidades. Por otra parte, para los españoles estas divinidades aztecas estaban relacionadas con el Demonio y, por esta razón, creían que el territorio estaba gobernado por el pecado (Gruzinski, 2016). En consecuencia, una de las primeras medidas que puso en marcha la ciudad letrada barroca fue la reconfiguración del entorno en términos religiosos con el fin de que los “nobles estandartes santos” a través de “su sombra dieran luz divina a las tinieblas en que estaban” (Balbuena, 1604/2011, p. 174).

En estas consideraciones que se aplicaban al entorno se puede encontrar una relación con el sonido. Según la teoría acerca del paisaje sonoro *-soundscape-* de Murray Schafer, el ambiente natural establecería el nivel más general, es decir, la tónica *-keynote-*. Este se encuentra constituido por aquellos sonidos de base que no se escuchan conscientemente pero que moldean a la sociedad (1977). En relación con el argumento del presente trabajo, hay dos elementos pertenecientes a la naturaleza que se deben destacar y que forman parte de esta dimensión, como son: el agua y las aves.

En el caso del primero su presencia es fundamental para la ciudad desde sus orígenes prehispánicos. Según se narra en el mito azteca, fue en el centro de la laguna donde se encontró a un águila encima de un nopal comiendo una serpiente, lo que cumplía con los requisitos que exigía el dios *Huitzilopochtli* para fundar su reino. Desde la perspectiva católica, el agua también ocupaba un lugar importante ya que, en ocasiones, es mencionada como “cristalino trono de Dios” (Náxera, ca. 1654). Por otra parte, este elemento estaba relacionado con instrumentos musicales como son el *huehuetl* o el *teponaztli*, ya que la madera para construirlos se sacaba del *ahuehuetl* definido como “señor de las aguas, porque al pie de ellas salen de ordinario las fustes” (Vetancurt, 1697, p. 139). Asimismo, como ya se mencionó, tanto los instrumentos como el agua estaban estrechamente vinculados con el mundo divino azteca.

Para los europeos, la construcción de la ciudad sobre el lago propició la comparación con Venecia. Según las descripciones de Cage se sabe que “la Laguna de Méjco, no presenta mas que una superficie unida; pero se divide en dos partes, una de agua estancada y tranquila, y otra sujeta a flujo y reflujo” (1648/1838, p. 124). Esta visión contrasta con las impresiones de Balbuena. En un intento de ensalzar el territorio mexicano la describe como:

“en sonora y suavísima armonía
con el romper del agua y de los vientos,
templán la no aprendida melodía”
(1604/2011, p. 214)

A partir de ambos testimonios se puede apreciar cómo el sonido toma una mayor relevancia en la descripción idealizada de Balbuena, la que contribuye a crear la imagen de paraíso.

Por otra parte, como se había adelantado, las aves son otro elemento importante de la tónica del paisaje sonoro. Sahagún dedica parte de su segundo volumen de la *Historia general de las cosas de la Nueva España* a describir las aves y su canto (ca.1555/2021, pp. 252-280). Balbuena también emplea unos versos para alabar a las “aves de hermosísimos colores, // de vario canto y varia plumeria” (1604/2011, p. 214). En el cantar de los pájaros encontraban un gran virtuosismo y una similitud con el lenguaje humano, por lo que también supuso una fuente de inspiración e imitación musical (Pangrazi, 2009). Para los nativos tenían, además, una funcionalidad en su vida cotidiana. Por ejemplo, a través del sonido del *ateponactli* los pescadores sabían si iba a llover o no, “cuando canta toda la noche, dicen que es señal que vienen ya las aguas cerca, y que lloverá mucho” (Sahagún, ca.1555/2021, p. 263). Por lo que, en cierta medida, se podría considerar que su canto también pertenece a lo que Schafer denomina señal *-signal-*. Es decir, aquellos sonidos que son escuchados conscientemente porque sirven para organizar o avisar a la comunidad (1977). El sonido de las aves es tan rico y representativo en México que en la actualidad se ha realizado una [base de datos](#) que compila los diversos cantos y los preserva como patrimonio, mostrando el importante valor que siguen teniendo y que, como se está mostrando, ya poseían desde la Antigüedad (González-García, Rísquez-Valdepeña, Mehltreter, Piña Martínez, & Sánchez Vigil, s.f.).

Estos animales, igualmente, tenían un significado religioso, ya que era la forma en la que regresaban las ánimas de los guerreros mexicas que escoltaban al Sol. Entendían su canto como una exaltación de los dioses, como se muestra en los versos del cantar *Cuicapeuhcayotl* ([anexo 9](#)). En él se alaba el canto de las aves y cómo establecen una comunicación con elementos sagrados como el agua, los cerros o las flores. En el ideario católico del siglo XVII las aves también ocupan un lugar preponderante en las metáforas en torno a la Inmaculada Concepción. Francisco Bramón habla en su libro *Los sigueros de la Virgen María* de que:

El cedro [representación de la Virgen María] (...) en cuyas sombras no moran las espantosas fieras e indomables bestias sino las suaves, sonoras y relegadas calandrias, sigueros, ruiseñores y otras aves (...). Cedro es en cuya sombra jamás estuvo la indomable bestia de la culpa [pecado], sino los sigueros dulces y aves regalas y sonoras de las gracias. (1620/2013 p. 109)

De esta manera, las aves y su canto son soporte y acompañamiento de los símbolos religiosos tanto mexicas -el Sol- como católicos -la Inmaculada Concepción-. Además, se puede observar de nuevo cómo el sonido, ordenado y armonioso, estaba relacionado con el ideal religioso y con la virtud divina alejada del pecado. En estas consideraciones ya se comienza a ver el sincretismo y el distanciamiento que se estaba dando respecto a la Península Ibérica en la religiosidad barroca novohispana. Otro ejemplo más claro se encuentra en la vinculación de las figuras de Dios y de la Inmaculada Concepción con la dualidad del Sol y la Luna respectivamente, como se puede observar en los escritos de Bramón, 1620/2013, e Imprenta Juan de Alcaçar, 1620, fol. 2r. Ambos astros eran los ejes de la existencia del mundo mexica a través de los que se podía explicar las cualidades y el papel de ciertos personajes católicos.

5.4. El sonido en el relato de la Virgen de Guadalupe de Miguel Sánchez.

Según avanzaba el siglo XVII y se manifestaba la consolidación y el crecimiento de una sociedad de españoles -los criollos- que se desarrollaba en torno a otra herencia cultural -la azteca-, se hizo más notoria la necesidad de desarrollar una apologética criolla sobre la que configurar la colectividad novohispana (Campos, 2017). En la nueva praxis generada se tomaron imágenes del Nuevo y del Viejo Mundo para responder a las exigencias del incipiente sector social surgido del encuentro de las dos realidades (Mayer, 2002). En este sentido, el relato de Miguel Sánchez *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe* (1648), y su equivalente en nahua *Nican mopohua* publicado por el bachiller Luis Lasso de la Vega (1649), indican el fin de una etapa y el comienzo de otra. Aunque ya se hablase de este suceso desde hacía tiempo, es en este escrito en el que se unifican las distintas versiones y se le da el trasfondo teológico-social que necesitaba (Gruzinski, 2016). De esta manera, contribuye a afianzar definitivamente el relato sobrenatural que asegurase el dominio español, vinculando la urbe a la Virgen de Guadalupe que supuestamente se había aparecido en el cerro de Tepeyac en 1531. Del mismo modo, hacen pública una conciencia compartida propiamente novohispana que reconfigura su situación respecto a la metrópoli (Narváez Lora, 2009). Se decía incluso que fue “por mano de María Virgen, [que]

se avia ganado, y conquistado aqueste nuevo mundo, y en su cabeça Mexico fundado la Yglesia” (Sánchez, 1648, fol. 3a).

La narración sobre la aparición y milagro de la Virgen de Guadalupe que presenta Miguel Sánchez es el resultado de los intercambios entre dos culturas que comparten un espacio. Además, es un claro ejemplo del proceso aculturador que explica Solange Alberro, en el que “tanto el lado indígena como español se ve obligado a integrar paulatinamente elementos que ya no son totalmente indígenas ni tampoco europeos sino producto de un sincretismo” (1992, pp. 64-65). En este sentido, a partir de la Virgen de Guadalupe extremeña, una de las advocaciones de la Inmaculada, fundan una nueva imagen mariana: la Virgen de Guadalupe de Tepeyac. A la par que da continuidad a la deidad azteca *Tonantzin* (León Portilla, 2013) y se fusiona con la imagen del águila que, como se vio, fue tan importante para la fundación de *Tenochtitlan* (Sánchez, 1648, *Fundamentos* 1). Asimismo, Sánchez realiza una declaración de intenciones al señalar a la capital de Nueva España como “una nueva Ciudad de Gerusalén” (Sánchez, 1648, fol. 17a). Jerusalén es el espacio occidental sagrado por excelencia, alabado por el judaísmo, el islam y el cristianismo. Por lo tanto, hablar de una nueva Jerusalén es establecer un nuevo punto de referencia para desarrollar una vivencia religiosa que, en cierto sentido, difiere de la europea debido a la incorporación de las perspectivas americanas.

Como no podía ser de otra forma, tras haber visto la relevancia que tuvo la música en la religión mexicana y española, así como en los intercambios entre ambas y el papel que poseía en la construcción simbólica de la ciudad, la representación sonora ocupa un lugar preponderante en el relato de la Virgen de Guadalupe de Tepeyac. En él se reflejan los procesos que se indicaron y a los que se refiere Solange Alberro en los que lo azteca y lo español se desligan de sus raíces para, mediante su mezcla, generar símbolos nuevos. Además, se sintetizan las ideas fundamentales sobre el sonido tratadas a lo largo del trabajo.

Por un lado, se evidencia la unión entre la música y la Virgen María, entendida como *Tonantzin* por los indígenas, diciendo que “aviendo hecho pausa el coro concertado, ó capilla del Cielo que compuesta de Ángeles la avian sacado [a la Virgen] al campo, haciendo facistol de aquel sagrado Monte” (Sánchez, 1648, fol. 19r). Se refleja el vínculo que se establecía mediante el hecho sonoro entre mundo divino-mundo terrestre y religión-espíritu humano, que se da tanto en la religión nahua como en la católica: “oyó Juan Diego [el indio a quien se le apareció la Virgen] la voz [de la Virgen de Guadalupe], y sintió los

ecos en el alma” (Sánchez, 1648, fol. 19r). Igualmente se muestra la música como medio de comunicación de la verdad divina, ya que “por sus músicas [la de la Virgen María y los ángeles que la asistían], fue la que llamó a Juan Diego, y lo subió a la cumbre del Monte de nuestra Guadalupe” (Sánchez, 1648, fol. 21a). Incluso se halla la relación sonido-Virgen-Ciudad de México como proyección del cielo, “que voz tan del cielo pronunciada de alguno de los Ángeles (...) enseñó a María Virgen Señora Nuestra como esposa y como Ciudad, pues estaba en si representando la suya de México, á quien avia de transformar en su amor con las luces de Dios” (Sánchez, 1648, fol. 21a).

Por otra parte, se encuentran algunas diferencias entre la edición en castellano y en nahua. Por ejemplo, la figura de los ángeles de la versión de Sánchez se sustituye por los pájaros cantores relacionados con el ideario azteca, “se muestra sorprendido éste [Juan Diego] al principio al escuchar cantos de aves preciosas a las que el monte [María] parece responder” (León Portilla, 2013, p. 14). De esta manera, cada una de las ediciones se adecuaba de la forma más conveniente al público a quien iba dirigido, generando un discurso más cercano y atrayente pero que contiene el mismo mensaje. Sin embargo, en ambos textos se encuentra una gran presencia de flores que se vinculan con la figura de Cristo: “de Christo en las Flores, suyas en la tierra donde nacieron estas flores, que en cada flor estaba Christo, y cada Flor brotada en aquel Monte, estaba diciendo Maria, y todas juntas, la bondad de la tierra” (Sánchez, 1648, fol. 29a). Como se examinó en las páginas 19-20, los estímulos auditivos y las flores eran eje neurálgico de la religión nahua, pero como se ve se han traspasado a las concepciones católicas, en palabras de Miguel León Portilla: “con el simbolismo de la flor y el canto se pinta y matiza esta otra realización del encuentro de dos mundos” (2013, p. 78).

De hecho, hay referencias que mencionan que “puso el oydo, y el olfato al segundo capítulo de los cantores, donde oye á Christo y siente sus olores” (Sánchez, 1648, fol. 28r), similar a las citas referentes a los ritos mexicas de las páginas previamente mencionadas. Según relata la leyenda, fueron las flores que la Virgen pidió a Juan Diego que entregara al obispo de México, Juan de Zumárraga, a través de las que imprimió su imagen en el manto del indio. A partir de esa representación el obispo creyó la historia del indio Juan y accedió a construir el templo en el cerro de Tepeyac en el que se había aparecido milagrosamente la Virgen de Guadalupe.

Por último, cabe señalar cómo quedan reflejados los elementos sonoros cuando se describe la procesión que traslada la imagen al templo dispuesto para albergarla. En las descripciones se encuentran instrumentos europeos que corresponden a la dimensión española, oficial y divina, que conformaba el suceso. En palabras de Miguel Sánchez: “Todos se dispusieron a la solemnidad, y cuidaron de lo que les tocaba” disponiendo “la música, de los cánticos para bendecirla; la publicidad, de los clarines para aclamarla; las alegrías, de las trompetas para servirla; los regocijos de las chirimías para predicarla” (1648, fol. 74a). Mientras que las expresiones indígenas representaban al pueblo llano, quien “compuso el gusto las danças; la variedad los zaraos; la Nación sus mitotes; las comarcas sus tocotines” (1648, fol. 74a). Todas ellas eran bailes de herencia mexicana en los que la música se ejecutaba con los instrumentos tradicionales como el *teponatztl* o el *huehuetl*. De esta manera, se refleja aquello mencionado en el punto 5.4. sobre las relaciones entre la cultura de élite y la popular, reflejada en la dinámica de los vencedores y los vencidos. Al mismo tiempo se introducía, desde una situación de inferioridad, lo indígena en la idiosincrasia novohispana gobernada por las élites criollas y españolas.

En contraposición, esta jerarquización no se muestra de la misma manera en las representaciones pictóricas como *Traslado de la imagen y primer milagro de la Virgen de Guadalupe* ([anexo 10](#)) atribuido a José Juárez -ca. 1653-. En ella se sigue observando la separación entre la élite española -vestida de negro a la izquierda de la imagen- y el pueblo llano que acude en masa a presenciar el acontecimiento. Sin embargo, la composición iconográfica da un mayor peso a lo mexicano. Por una parte se puede apreciar que en el centro de la imagen se encuentra un grupo de indígenas encargado de actuar para venerar la imagen de la Virgen de Guadalupe, siendo además el sector más abundante y reconocible de todos los individuos que aparecen. Igualmente, las únicas referencias sonoras que se encuentran son el *teponatztl* y el *huehuetl* -a la derecha de la imagen-, lo que supone una validación de su sonido que en un principio había sido rechazado por los conquistadores y relacionado con el infierno por los misioneros -apartado 4-. En la imagen se presentan estos instrumentos como símbolo de predicación en la sociedad novohispana, cumpliendo un papel que ya tenían en la comunidad mexicana -punto 4.4.- y que se asemejaba a la función de las trompetas y las campanas en España. Esta representación muestra como las sonoridades aztecas se iban introduciendo en el discurso oficial de manera controlada. De este modo, se consolidan como parte fundamental de la memoria e identidad criolla-

novohispana que, en la segunda mitad del siglo XVII y comienzos del XVIII, empieza a imponerse ante el control peninsular.

De la misma manera que en las composiciones de Hernando Franco se encontraba reflejado el papel que tenía la Virgen María en ese momento, en la producción musical de la segunda mitad del siglo XVII en adelante se proyectó la vinculación que existía en ese momento entre México y la nueva imagen mariana. Un ejemplo de esto son las creaciones de Manuel de Sumaya, 1678-1755, entre las que se pueden destacar *Albricias mortales*, *Angélicas milicias* y *Celebren publiquen, entonen y canten*.

6. Conclusiones

Atender a la Nueva España como un espacio dominado por elementos paganos o infernales fue una de las razones por las que la Monarquía Hispánica llevó a cabo una política invasiva basada en el control espiritual. Igualmente, el papel estructural que jugaba la religión tanto en el mundo azteca como en el español hizo de esta el lugar de encuentro por excelencia para ambas culturas. El control de lo sagrado no implicaba solamente la imposición de unas creencias determinadas, sino que suponía la reconfiguración del tiempo, externo e interno, y del movimiento de la existencia. Dentro de este entramado, la música poseía un rol fundamental en una y otra sociedad debido a su disposición natural sobre los ejes de tiempo y movimiento. A su vez, el valor sacro y estético que llevaba implícito permitió que fuese una buena herramienta de adoctrinamiento y entendimiento entre las dos realidades. Sin embargo, se puede cuestionar el éxito de la labor de implantación del catolicismo, pues, como se ha visto, los misioneros no pudieron terminar con las prácticas paganas, llegando a defenderlas y justificarlas. Esto provocó una creciente interacción entre las expresiones indígenas y europeas que conllevó una mezcla y sincretismo que afectó a las expresiones sonoras y a los significados vinculados a ellas.

Poco a poco se fue estableciendo un ideario que respondía a las necesidades de una nueva sociedad. Este cuestionaba la hegemonía de la Monarquía Hispánica y matizaba el concepto de hispanidad del momento. Todo ello se vio reflejado en la construcción alegórica y física de la urbe, que acompañaba el desarrollo de una comunidad sostenida sobre las premisas de representación y simbolismo. En ella, además, la música se encontraba muy presente en las tres dimensiones que conformaban la ciudad: *urbs*, *civitas* y *polis*.

A través de la metodología de trabajo planteada y al análisis de diferentes tipos de fuentes se ha podido comprobar la presencia e importancia de los estímulos auditivos en la transformación de la capital del imperio azteca, desde su caída -1521- hasta su consolidación como espacio urbano novohispano -1648-. La remodelación española de *Tenochtitlan* representó una lucha contra el agua y la naturaleza en el plano físico, pero esto no era suficiente para poseer el territorio. Se necesitó construir una narrativa religiosa que sustituyese los mitos mexicas y sirviese a los españoles para validarla y asegurarse su dominio, como así sucedió gracias al relato de la Virgen de Guadalupe de Miguel Sánchez. En este contexto, el sonido fue un medio que conectaba el plano tangible con el etéreo y que, a su vez, contenía en sí mismo un importante simbolismo religioso y una relación con la imagen de la Virgen. Fue utilizado en la creación del relato intelectual que se quería generar en torno a la Ciudad de México, al mismo tiempo que suponía un medio de comunicación entre el espacio, divino o humano, y los individuos, reforzando mediante los estímulos sonoros de connotaciones religiosas el sentimiento de membresía. Incluso se ha podido comprobar que a través de la participación acústica se marcaban las fronteras sociales, la identidad y la dinámica de los vencedores y los vencidos que dominaba en Nueva España.

Esta investigación ofrece una perspectiva musicológica que sitúa lo sonoro y su percepción como protagonistas del relato histórico, consiguiendo resultados que proyectan la relevancia que tenían estos aspectos en las pretensiones imperiales, estructurales y socio-religiosas del Antiguo Régimen. Sin embargo, se ha acotado el objeto de estudio a los polos español/mexica y al marco cronológico 1521-1648. Por tanto, aunque sirva como aproximación general al argumento, se puede complementar con estudios que atiendan a otras culturas que también contribuyeron a conformar la Ciudad de México y su identidad sonora, como la afroamericana. Asimismo, con los mismos parámetros y un marco teórico similar se podría continuar profundizando en el siguiente arco temporal importante que se extiende de 1650-1754. Finalmente, este trabajo sirve como punto de partida para comenzar estudios histórico-sonoros que sitúen su centro en las intercomunicaciones entre los territorios americanos y cómo se perciben, se representan y se expresan estos cambios en la metrópoli. A partir de ellos se podría esclarecer a qué se refieren las fuentes al hablar de “nación indiana” y su representación sonora en la Península Ibérica y cómo afectan a la conformación de identidades dentro del concepto de hispanidad.

7. Bibliografía

Libros

- Alberro, S. (1992). *Del guachupín al criollo o de cómo los españoles de México dejaron de serlo*. Ciudad de México: Colegio de México.
- Álvarez Junco, J. (2005). "Historia e identidades colectivas". En M. J. Fuentes Pérez, A. López Serrano y F. Palanco (ed.) *Temas de historia de España: estudios en homenaje al profesor D. Antonio Domínguez Ortíz* (pp. 39-56). España: Asociación española del Profesorado de Historia y Geografía.
- Baker, G. (2011). "The resounding city". En Baker y T. Knighton *Music and urban society in Colonial Latin America* (pp. 1-20). Cambridge: Cambridge University Press.
- Barel, Y. (1981). *La ciudad medieval. Sistema social-sistema urbano*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local.
- Bloch, M. (2019). *La extraña derrota. Testimonio escrito en 1940*. Editorial Crítica. Edición Kindle.
- Brading, D. A. (2003). *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Burke, P. (2001). *Eyewitnessing. The uses of images as historical evidence*. Londres: reaction Books.
- Campos, C. F. (2017). "Los criollos novohispanos frente a la teoría de la degeneración: de la apologética a la reivindicación". En *Claves del pensamiento*, 11, 15-40. <https://n9.cl/9lna4> [Revisado el 2 de marzo 2021].
- Capel, H. (2003). "A modo de introducción: Los problemas de las ciudades. Urbs, civitas y polis". En H. Capel, *Ciudades, arquitectura y espacio urbano* (pp. 9-24). Almería: Caja Rural Intermediterránea.
- Cappuccio, C. (2008). "Dante y Fellini: El sonido de la ciudad infernal". En *Revista de Filología Románica*, 96-109.
- Castaneda, D. y Mendoza, V. (1933). "Los huéhuets en las civilizaciones precortesianas" en *Anales del Museo Nacional de México*, 287-304.

- Corral Lafuente, J. (1987). "Significado y símbolo de la ciudad medieval: elementos semióticos en el mundo urbano de Europa Occidental". En *Revista Zurita*, 131-160.
- Davies, E. (2011). "Making music, writing myth: Urban Guadalupan ritual in 18th century New Spain". En Baker y T. Knighton *Music and urban society in Colonial Latin America* (pp. 1-20). Cambridge: Cambridge University Press.
- Domenech García, S. (2011). "El órgano celeste como metáfora visual inmaculista en el templo del Guápulo de Quit". En R. Zafra, & J. J. Azanza, *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto* (pp. 263-272). Pamplona: Universidad de Navarra.
- Elliot, J. H. y Casey J. (1982). *Poder y sociedad en la España de los Austrias*. Barcelona: Crítica.
- Erlmann, V. (2016). "Descarte's resonant subject". En M. Bull y L. Back (ed.) *The auditory culture reader* (pp. 37-52). Londres: Bloomsbury.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
- González Herranz, R. (1998). "Representaciones musicales en la iconografía medieval". En *Anales de Historia del Arte*, 67-96.
- Goycoolea Prado, R. (2005). "Organización social y estructura urbana en las ciudades ideales de Platón y Aristóteles". En *A parte Rei. Revista de Filosofía*, 1-13.
- Gruzinski, S. (2016). *La colonización de lo imaginario, sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez, R. (2001). "Repensando el barroco americano". En *Actas III Congreso internacional del Barroco: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad* (pp. 46-54). Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.
- Kamen, H. (2000). "Felipe II ante la realidad americana definición y desarrollo de la postura real". En F. M. Padrón, *XIII Coloquio de Historia canario-americana; VIII Congreso Internacional de Historia de América* (pp. 3347-3352). Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

- Krickeberg, W. (2012). *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- León Portilla, M. (2003). *Visión de los vencidos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Accesible en: <https://n9.cl/vequi> [Revisado el 15 de diciembre 2020].
- León Portilla, M. (2013). *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el “Nican mopohua”*. México: Fondo de Cultura Económica.
- León Portilla, M. (2017). *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. Edición digital. Accesible en: <https://n9.cl/4p3si> [Revisado el 15 de diciembre 2020] .
- León Portilla, M. (2018). *Antología. De Teotihuacán a los aztecas. Fuentes e interpretaciones históricas*. Edición digital. Accesible en: <https://n9.cl/nekil> [Revisado el 15 de diciembre 2020].
- Lomnitz, C. (2013). *Idea de la muerte en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Masera, M. (2000). “El Nuevo Mundo y el Viejo Mundo en la canción tradicional mexicana: del villancico a copla”. En *Acta de Poética*, 21, 55-277.
- Masera, M. (2004). “La religiosidad en el cancionero popular mexicano-novohispano: de la Virgen al diablo”. En P. M. Piñero Ramírez *De la canción de amor medieval a las soleras: profesor Manuel Alvar “in memoriam”* (pp.431-448). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Maravall, J. A. (2008). *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel.
- Marín López, J. (2011) “A conflicted relationship: Music, power and the Inquisition in vice-regal Mexico City”. En *Music and urban society in Colonial Latin America* (pp. 6-82). Cambridge: Cambridge University Press.
- Mayer, A. (2002). “El culto de Guadalupe y el proyecto tridentino en la Nueva España”. En *EHN*, 26, 17-49.
- Miño Grijalva, M. (2015). “Las ciudades novohispanas y su función económica, siglos XVI-XVIII”. En S. Kuntz Ficker, *Historia económica general de México* (pp. 143-171). México: Secretaría de economía del Colegio de México.

- Moraña, M. (2002). "Sujetos sociales: poder y representación en el siglo XVII". En *Enciclopedia de la literatura en México*. Accesible en: <https://acortar.link/DFod9> [Revisado el 23 de febrero 2021].
- Narváez Lora, A. (2009). *La virgen de Guadalupe: construcción barroca del criollismo novohispano en la obra de Miguel Sánchez*. Tesis: Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.
- Nebel, R. (1995). *Santa María Tonantzín Virgen De Guadalupe : Continuidad y transformación religiosa en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Otaola González, P. (2000). *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo. Del Libro primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555)*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Pangrazi, T. (2009). *La musurgia universalis di Athanasius Kircher. Contenuti, fonti, terminologia*. Roma: Università degli studi "La Sapienza".
- Prosperi, A. (2008). *El Concilio de Trento: una introducción histórica*. Ávila: Junta de Castilla y León.
- Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Ricard, R. (1986). *La conquista espiritual de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Robledo, L. (2016). "Pensamiento musical y teoría de la música". En A. Torrente *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVII* (pp. 531-608). Madrid: Fondo de cultura económica de España.
- Rodilla León, F. (2012). "Algunas precisiones sobre la influencia del Concilio de Trento en Tomás Luis de Victoria y otros polifonistas del siglo XVI y principios del XVII". *Revista de Musicología*, 103-127.
- Ruíz Ibáñez, J. J. (2007). *Los siglos XVI-XVII: política y sociedad*. Madrid: Síntesis.
- Saad Maura, A. F. (2011). "Introducción". En A. F. Saad Maura (ed.) *Grandeza Mexicana* (págs. 9-60). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Schafer, R. M. (1977). *Our sonic environment and the soundscape. The tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.

- Tomás Medina, C. (2017). “La música en el origen de la ciudad medieval”. En *Revista AV Notas*, 157-168.
- Torre, C. F. (2015). “El trabajo misional de fray Pedro de Gante en los inicios de la Nueva España”. *Fronteras de la Historia*, 90-116.
- Truax, B. (1984). *Acoustic communication*. New Jersey: Ablex Publishing Corporation.
- Turrent, L. (2016). *La conquista musical de México*. México: Fondo de cultura económico.
- Urchueguía, C. (2012). “La colonización musical de Hispanoamérica”. En M. Gómez, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. De los REyes Católicos a Felipe II* (págs. 466-500). Madrid: Fondo de Cultura Económico.
- Vásquez Galicia, S. Á. (2020). “Los indios del Nuevo Mundo en el esquema cristiano de la historia universal según fray Diego Durán”. *Revista de historia de América*, 13-40.
- Vicent, B. (2016). “La Inmaculada Concepción, la Monarquía Hispánica y el mundo”. En *Magallánica*, 3/5, 1-6.
- Wagstaff, G. (2012). “El impacto del Concilio de Trento”. En M. Gómez *Historia de la música en España e Hispanoamérica. De los Reyes Católicos a Felipe II* (pp. 398-465). Madrid: Fondo de cultura económica de España.
- Waisman, L. J. (2005). “La música en la definición de lo urbano: los pueblos americanos”. En A. Bombi, J. J. Carreras, & M. Á. Marín, *Música y cultura urbana en la edad moderna* (pp. 159-177). Valencia: Universidad de Valencia.

Fuentes primarias/ediciones de las fuentes

- Acosta, J. (2008). *Historia natural y moral de las Indias*. F. del Pino-Díaz (ed.). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Balbuena, F. (2011). “Grandeza mexicana”. En A. F. X. Saad Maura (ed.) *Grandeza mexicana* (pp.161-150). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Bermudo, J. (1549). *Declaración de instrumentos*. Osuna: Taller de Juan de León.
- Biblia. (2009). Edición digital: <https://media.ldscdn.org/pdf/lds-scriptures/holy-bible/holy-bible-spa.pdf> [Revisado: 2 de marzo 2021].
- Bramón, F. (2013). *Los siglos de la Virgen sin original pecado*. Madrid: Editorial Iberoamericana.

- Cage, T. (1838). *Nueva Relación que contiene los viajes de Tomas Cage en la Nueva España*. París: Librería de Rosa.
- Casas, B. (1877). *Historia de las Indias: Volumen I*. J. M. Vigil (ed.). México: Imprenta y litografía de Ireneo Paz.
- Cortés, H. (1866). *Cartas y relaciones de Hernán Cortés al Emperador Carlos V*. P. de Gayangos (ed.). París: Imprenta central de los Ferrocarriles. Accesible en: <https://n9.cl/m4dzt> [Revisado el 15 de diciembre 2020].
- Díaz del Castillo, B. (1632). *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*. México: P.M.Fr. Alonso Remón.
- Durán, D. (1579). *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra*. Manuscrito. Accesible en Biblioteca Digital Hispánica: <https://acortar.link/O8N5I> [Revisado el 16 de diciembre 2020].
- Imprenta de Juan de Alcaçar. (1620). *Sermón que predico el ilustrissimo y reverendissimo Señor D. Fr. Ioan de Bohorques, en el octavo día de las insignes fiestas*. México: Imprenta del Licenciado Juan de Alcaçar.
- Imprenta López de Luzenilla, G. (1617). *Relación del decreto en favor de la opinión pia de la Concepción de nuestra Señora. Y las fiestas que la ciudad de Sevilla a hecho en orden a tan venturosa nueva*. Sevilla: Alonso Rodríguez Gamarra.
- Jesús Quiroz, B. (1902). *Códice Aubin*. Manuscrito Azteca de la Biblioteca Real de Berlín. Anales en mexicano. México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento.
- Kircher, A. (1650). *Musurgia Universalissive Ars Magna consoni et dissoni*. Roma: Typographia Haeredum Prancisci Corbelletti.
- Mendieta, G. (s.f.). *Historia eclesiástica indiana*. Edición digital. Accesible en la Biblioteca virtual universal: <https://n9.cl/gv4kw> [Revisado el 16 de diciembre 2020].
- Náxera, M. (ca. 1654). *Sermones panegíricos, predicados en festividades de varios santos*. Edición digitalizada: <https://cd.dgb.uanl.mx/handle/201504211/15502> [Revisado el 2 de marzo 2021].
- Pérez de Bocanegra, J. P. (1631). *Ritual formulario e instrucción de curas*. Lima: Geronymo de Contreras.

Saez, A. (1617). *Relación de la fiesta, que el colegio mayor de santa María de IESUS Universidad de Sevilla*. Sevilla: Impresor Francisco de Lyra.

Sahagún, B. (1829). *Historia general de las cosas de Nueva España*. C. M. de Bustamante (ed.) México: Imprenta de Alejandro Valdés. Accesible en: <https://n9.cl/kphnk> [Revisado el 15 de diciembre 2020].

Sahagún, B. (2021). *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Edición digital: Red ediciones S.L.

Sánchez, M. (1648). *Imagen de la Virgen Maria Madre de Dios de Guadalupe, Milagrosamente aparecida en la ciudad de Mexico*. México: Imprenta de la Viuda de Bernardo Calderos.

Torquemada, J. d. (1723). *Monarquía Indiana*. Madrid: Oficina Nicolás Rodríguez.

Valles, F. (1620). *Sermón predicado en la solenissima fiesta del Santísimo Sacramento, que se hizo en el Real Convento de San Pablo de Sevilla*. Sevilla: Matías Clavijo.

Vetancurt, A. (1697). *Teatro mexicano descripción breve de los sucesos exemplares, históricos, políticos, militares y religiosos del Nuevo Mundo occidental de las Indias*. En México: por doña María de Benavides. Accesible en: <https://n9.cl/49k1x> [Revisado el 25 de enero 2021].

Audiovisuales

Fundación La Ruta Maya [Página de inicio del canal]. YouTube <https://n9.cl/sb8ri> [Revisado el 29 de enero 2021].

González-García, F. Rísquez-Valdepeña, A., Mehlreter, K., Piña Martínez, J. A., & Sánchez Vigil, G. [Base de datos; página web]. (s. f.). *Biblioteca de Sonidos. Aves de México*. <https://acortar.link/1zIJZ> [Revisado el 25 de marzo de 2021].

Martínez Bermejo, S. [Canal Teatro del Barrio]. (12 de enero 2017). *Conquista sonora Colonización y sonido en América en la Edad Moderna* [Archivo de video]. YouTube <https://n9.cl/6i9r> [Revisado el 15 de diciembre 2020].

Sonidos de América [Página de inicio del canal]. YouTube <https://n9.cl/8o6j4> [Revisado el 29 de enero 2021].

8. Anexos.

1) Representación de Nezahualcóyotl en el Códice Ixtlilxochitl (1550), folio 206 a.

[\(Regresar al texto\)](#)



2) Ilustración de la matanza en el Templo Mayor. Códice Historia de las Indias de la Nueva España e islas de Tierra Firme de Fray Diego Durán, 1579, folio 211 a.

[\(Regresar al texto\)](#)



3) Fragmento de la leyenda sobre el origen del ser humano según la cultura nahua. Recogida en el libro *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas* de Walter Krickeberg (2012). ([Regresar al texto](#))

“Después de haber levantado el cielo, se consultaron los dioses y dijeron: ‘¿El ciclo ha sido construido, pero quiénes, oh dioses, habitarán la tierra?’. Se ocuparon en el negocio; luego fue Quetzalcóatl al inframundo; llegó al señor y a la señora del reino de los muertos y dijo: ‘He venido por los huesos preciosos que tú guardas’. Aquel contestó: ‘¿Qué harás tú con ellos, Quetzalcóatl?’ Otra vez dijo éste: ‘Los dioses tratan de hacer con ellos quien habite sobre la tierra’. De nuevo dijo el dios de los muertos: ‘Sea en buena hora. Toca mi caracol y lleva [el hueso] cuatro veces alrededor de mi asiento de piedras preciosas’. Pero él no usó el caracol del dios de la muerte: Quetzalcóatl llamó a los gusanos, que le hicieron agujeros [en el hueso], e inmediatamente entraron allí las abejas grandes y las montesas, que lo tocaron, y lo oyó el dios de los muertos. Otra vez éste dijo: ‘Está bien, tómalos’ (...)” (p. 25).

4) Relato sobre cómo los humanos obtuvieron la música e instrumentos musicales según la mitología azteca. Recogida en el escrito de Fray Gerónimo de *Historia eclesiástica indiana*. ([Regresar al texto](#))

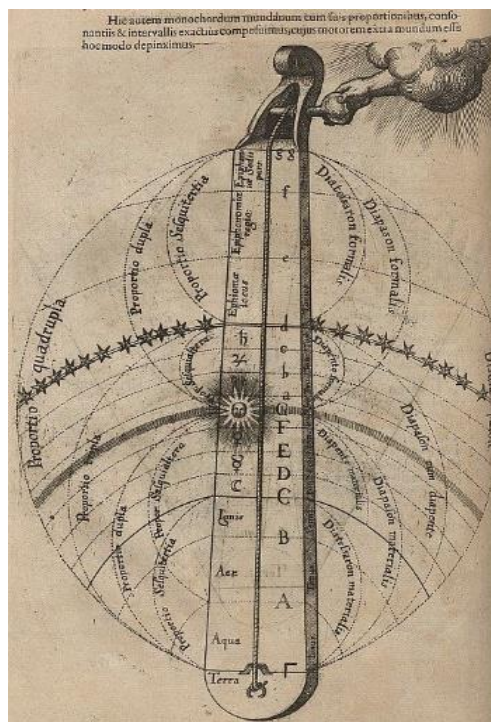
“Los hombres devotos de estos dioses muertos á quien por memoria habían dejado sus mantas, dizque andaban tristes y pensativos cada uno con su manta envuelta a cuestras, buscando y mirando si podrían ver á sus dioses ó si les aparecerían. Dicen que el devoto de *Tezcatlipuca* (que er el ídolo principal de México), perservando en esta su devoción, llegó á la costa de la mar, donde le apareció en tres maneras ó figuras, y le llamó y dijo: «Ven fulano, pues, eres tan mi amigo, quiero que vayas á la casa del sol y traigas de allá cantores y instrumentos para que me hagas fiesta, y para esto llamarás a la ballena, y á la sirena, y á la tortuga, que se hagan puente, por donde pases». Pues hecha la dicha puente, y dándole un cantar que fuese diciendo , entendiéndole el sol, avisó á su gente y criados que no le respondiesen el canto, porque á los que le respondiesen los había de llevar consigo. Y así aconteciço que algunos de ellos, pareciéndoles mellifluó el canto, le respondieron, a los cuales trajo con el atabal que llaman *vevetl* y con el *tepunaztli*; y de aquí dicen que comenzaron a hacer fiesta y bailes á sus dioses: y los cantantes que

en aquellos, areitos cantaban, tenían por oración, llevándolos en conformidad de un mismo tono y meneos”. (Capítulo III, s.n.).

- 5) **Ilustración del relato sobre la coronación de Moctezuma. Códice Historia de las Indias de la Nueva España e islas de Tierra Firme de Fray Diego Durán, 1579, folio 158a.** ([Regreso al texto](#))



- 6) Divino monocordio de Robert Fludd en *De Musica Mundana, Utriusque Cosmi* volumen 1 -ca. 1618-. ([Regresar al texto](#))



7) Selección de imágenes a través de las que se ve la relación entre la música y el mundo celestial. ([Regresar al texto](#))

- a. Contraportada del tomo 1 de la *Musurgia Universalis* de Athanasius Kircher, 1650. Recuperado del libro *La Musurgia Universalis di Athanasius Kircher. Contenuti, fonti, terminologia* de Tiziana Pangrazi



En el centro de la imagen se encuentra el globo terráqueo que une la parte inferior, el mundo terrestre, y la parte superior, el cielo. Sobre el globo se encuentra la alegoría de la poesía, que tiene en la mano una lira y una flauta de pan. La poesía es la encargada de transmitir la música celestial de los ángeles, reflejada en la melodía que encabeza esta sección: *canon angelicus 36 vocum in 9 choris distributus* -canon angelical interpretado por 36 voces distribuidos en 9 coros-, a los humanos, que accedían a ella a través del número -izquierda de la imagen- y de los instrumentos como el laúd, el órgano y otros de viento -a

la derecha-. Es decir, en esta muestra pictórica proyecta la idea de la música como medio de comunicación entre lo divino y lo terrestre.

- b. *La fortaleza de la Virgen*. Escuela Cuzqueña. Anónimo. Convento de San Francisco, siglo XVIII, Perú. Accesible en la base de datos *Arte colonial*:

<https://acortar.link/MwqKb> [Revisado: el 2 de abril 2021].



En esta imagen alegórica se muestra cómo la fortaleza de la Virgen mantiene a salvo a las personas de los monstruos y las tentaciones del pecado, idea que se examinó a lo largo del trabajo. En el centro de la imagen se encuentran la autoridad civil y eclesiástica, sobre ellos el escudo, y por encima de todos la Virgen con los colores de la Inmaculada Concepción -azul y blanco-. En la frontera entre el espacio humano y el celestial se encuentra música notada sujeta por unos ángeles. Además, en los laterales hay diversos ángeles músicos que o bien tocan instrumentos de viento, cuerda o bien cantan. De esta manera, se denota la unión entre lo divino y lo terrestre a través de la música que interpretan.

- c. *San Antonio de Padua* de Pedro de Obregón el joven, siglo XVII. Accesible en el *Museo del Prado*: <https://acortar.link/yARyu> [Revisado: 2 de abril 2021].

La pintura está estructurada de manera diagonal. En la esquina superior izquierda -según la mirada del lector- se encuentra la Virgen María mirando hacia la esquina inferior derecha, en la que está San Antonio de Padua. Ambos mantienen una comunicación con la mirada que invita a pensar que están manteniendo una conversación. Un ángel que está entre ambos con los brazos estirados acorta la distancia entre uno y otro. Además de estar

rodeas por ángeles con diversos instrumentos, en este caso, de cuerda. Cabe destacar que los ángeles no tocan el mundo terrenal, sino que se mantienen en la frontera del celestial, representado como una gran nube.



Las tres imágenes aquí mostradas son solo una pequeña muestra representativa. En ella ya se ven varias de las ideas expuestas a lo largo del cuerpo del trabajo, lo que consolida el argumento que relaciona la música como vehículo de comunicación entre la esfera celestial y la divina, así como la importancia de esta en la idea de cielo y su vínculo con la figura de la Virgen María.

- 8) Explicación de la oración (p. 707) y letra y música de la Oración de la Inmaculada Concepción -*Hanacpachap cussicuinin*- (pp. 708-709) que se encuentra en el *Ritual formulario e instrucción de curas -1631-*. ([Regresar al texto](#))



Para acceder a una interpretación musical del canto:

<https://www.youtube.com/watch?v=nCdTOdcBkNU> [revisado el 1 de marzo 2021]

O mediante el código QR:



Para acceder al códice completo:

<https://archive.org/details/ritualformulario00pr?view=theater> [revisado el 1 de marzo 2021]

O mediante el código QR:



9) **Fragmento del cantar mexica *Cuicapeuhcayotl*, original y traducción de Miguel León Portillas. Recogida en el libro *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el “Nican mopohua”* (2013, pp. 155-156). ([Regresar al texto](#))**

ya escucho su canto florido.
es como si el cerro le respondiera.
en verdad junto a ellas mana el agua preciosa,
la fuente del xiuhtotol.
allí lanza sus cantos,
a sí mismo se responde con cantos
el centozontle, ave de cuatrocientas voces;
le contesta el coyotototl.
hay música de sonajas,
variados, preciosos pájaros cantores
allí alaban al dueño de la tierra,
bien resuenen sus voces

ye niccaqui in inxochicuicatzin,
iuhquin tepetl quinnahnquilia.
Tlacañco itlan in meya quetzalatl,
xiuhtotoameyalli.
Oncan mocuicamomotla,
mocuicanananquilia
in centzontlatoltoçoh;
quinnananquilia in coyoltototl.
Ayacachicahuacatimani
in nepapan tlaçocuicani totome,
oncan quiyectenehua in Tlalticpaque,
huel tetozcatemique.

10) **Traslado de la imagen y primer milagro de la Virgen de Guadalupe atribuido a José Juárez -ca. 1653-. ([Regresar al texto](#))**

